Sanatın Kuralları

Pierre Bourdieu



Çeviren: Necmettin Kâmil Sevil







PIERRE BOURDIEU • SANATIN KURALLARI



SANATIN KURALLARI
Yazınsal Alanın Oluşumu ve Yapısı

Pierre Bourdieu 1930'da Dengvin'de (Fransa) doğdu. Günümüz sosyoljisinin temel kuramcılarından biri olan Bourdieu, orta öğrenimini Paris'in ünlü Louis Le Grand lisesinde tamamladıktan sonra École Normale Supérieure'de felsefe eğitimi gördü. Askerliğini yapmak üzere gittiği Cezayir'de Fransız sömürgeciliğini yakından tanıma fırsatı bulan düşünür, bu deneyiminin de etkisiyle felsefi yaklaşımını sosyolojik ve antropolojik açılımlarla pekiştirdi. 1959 ve 1962 yıllarında Sorbonne'da felsefe dersleri verdikten sonra, École des Hautes Études en Sciences Sociales'in müdürlüğüne getirildi; ayrıca Centre de Sociologie Européenne'de yöneticiliğinde bulundu. 1982'de, Collège de France'ta, sosyoloji kürsüsüne seçilen Bourdieu, aynı dönemde *Actes de la Recherche en Sciences Sociales* dergisinin yayın yönetmenliğini üstlendi. Eğitimden başlayarak çeşitli kültürel alanlardaki üretim, yeniden üretim, ayrışım mekanizmalarını inceleyen ve pek çok önemli çalışması bulunan Pierre Bourdieu, 23 Ocak 2002 tarihinde Paris'te öldü.
Başlıca eserleri: *La Distinction* (1979), *Le Sens pratique* (1980), *Questions de sociologie* (1980; *Toplumbilim Sorunları*, Kesit, 1997), *Homo Acedemicus* (1984), *Choses dites* (1987), *Raisons Pratiques* (1994; *Pratik Nedenler*, Kesit, 1995), *Sur la télévison* (1996; *Televizyon Üzerine*, YKY, 1997), *Les régles de l'art* (1998; *Sanatın Kuralları*, YKY, 1999), *Contre-feux* (1998; Karşı Ateşler, YKY, 2006).

Necmettin Kâmil Sevil 1956 yılında İstanbul'da doğdu. İstanbul Üniversitesi Yabancı Diller Yüksek Okulu Fransızca Bölümü'nü bitirdi. Dilbilim alanında çalışmalara yöneldi. Çağdaş Fransızcanın terimler ve yeni sözcükleri üzerine İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yabancı Eğitim Bölümü'nde Yüksek Lisans ve Fransız Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde Doktora yaptı. Aynı alanda, Türkçe üzerine yaptığı çalışmalara ilişkin yayınları bulunmaktadır. Çeşitli makalelerin yanı sıra, Irène-Tamba Mecz'in *La sémantique* (*Anlambilim*, İletişim yay., 1998) ve Jean Baudrillard'ın *Le crime parfait* (*Kusursuz Cinayet*, Ayrıntı yay., 1998) başlıklı yapıtlarını çevirdi. İstanbul Üniversitesi Hasan Ali Yücel Eğitim Fakültesi Fransız Dili Eğitimi Bölümü'nde Yardımcı Doçent olan Necmettin Kâmil Sevil, çeviri etkinliklerinin yanı sıra dilbilim ve dil öğretimi konularında çalışmalarını sürdürmektedir.

Pierre Bourdieu'nun
YKY'deki kitapları:

Televizyon Üzerine *(1997)*
Sanatın Kuralları *(1999)*
Karşı Ateşler *(2006)*

PIERRE BOURDIEU

SANATIN KURALLARI

Yazınsal Alanın Oluşumu ve Yapısı

ÇEVİREN:
NECMETTİN KÂMİL SEVİL



İSTANBUL

Yapı Kredi Yayınları - 1216
Sanat - 57

Sanatın Kuralları - Yazınsal Alanın Oluşumu ve Yapısı / Pierre Bourdieu
Fransızcadan çeviren: Necmettin Kâmil Sevil

Kitap Editörü: Feridun Aksın
Redaksiyon: Ender Gürol
Düzelti: Alev Özgüner

Kapak Tasarımı: Nahide Dikel

Baskı: Üç-Er Ofset
Yüzyıl Mah. Massit 5. Cad. No: 15 Bağcılar / İstanbul

Çeviriye Temel Alınan Baskı: Les régles de l'art-Genése et structure du champ littéraire, 1998
YKY'de 1. Baskı: İstanbul, Temmuz 1999
2. Baskı: İstanbul, Mart 2006
ISBN 975-08-0028-1

Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş.
Yapı Kredi Kültür Merkezi
İstiklal Caddesi No. 285 Beyoğlu 34433 İstanbul
Telefon: (0 212) 252 47 00 (pbx) Faks: (0 212) 293 07 23
http://www.yapikrediyayinlari.com
e-posta: ykkultur@ykykultur.com.tr
İnternet satış adresi: http://yky.estore.com.tr
www. teleweb.com.tr

İçindekiler

Türkçe Baskı İçin Önsöz

Çalışmamın temel amaçlarından birisi, yazın ve sanat bilimlerinde, "dış okuma" ile "iç okuma" arasındaki son derece tehlikeli karşıtlığın ortadan kaldırılması oldu. Bu ayrımı, Saussure'ün *Genel Dilbilim Dersleri*'nde dış dilbilim ile iç dilbilim arasında yaptığı karşıtlığı kendi alanıma aktararak oluşturuyorum. Saussure, konu olarak dili alıp, her biri başka dallarca geçerli incelemelerin konusunu oluşturabilen, coğrafi, tarihsel ve toplumsal koşullardan bağımsız bir biçimde tasarladığı bir iç dilbilimin temellerini atmayı amaçlamıştır. 60'lı yıllardan bu yana Fransa'da göstergebilim adına ortaya konulan ve yapıtları tarihsel bağlama yapılacak her türlü gönderimin dışında salt kendi içinde ele alan bütün çalışmalar iç inceleme olarak nitelendirilebilir. Dış inceleme, yapıtları, içlerinde bu yapıtlarla bunları üretenlerin ortaya çıktığı ekonomik ve toplumsal koşullara bağlar. Son derece yıkıcı bu karşıtlıkla başa çıkmak güçtür. Benim toplumbilimci olmam bile bu karşıtlığı yeniden canlandırmaya yeter, ve söyleyeceğim her şey, dış inceleme gibi anlaşılma sakıncasını içermektedir.

Ama, bu karşıtlığı yadsımak da yetmez; bu karşıtlığın nasıl aşılacağını göstermek gerekir. İç çözümleme, her zaman kendi küllerinden yeniden doğar. Deyim yerindeyse bu çözümleme "insanın yakasını kolay kolay bırakmaz." Neden? Çünkü yazın öğretmeninin uğraşma yer etmiştir. Ortaçağ'da, Guillaume de la Porrée adlı felsefeci *lectores* ile, okumayla uğraşan kişlerle *auctores*, yazarlar, ilk ağızdan yaratıcılar arasında ayrım yapmaktaydı. Öğretmenler, meslekleri gereği metinlerin okurları ve

yorumlayıcılarıdırlar; ve okuma eylemiyle yakın ilişki içindedirler. Sözgelimi yazınsal göstergebilim, bir bütün olarak öğretmenin uğraşı içinde yer alan örtük bir felsefeyi içinde barındırır. Aynı durumun felsefe için de geçerli olması gerekirdi. Felsefe öğretmenleri büyük ölçüde *'lectores philosophiae*, bir başka deyişle gündeme getirmedikleri, felsefe metinlerinin okur-yorumcularının uygulamaları içinde kendini gösteren felsefe üzerine bir felsefeye sahip olan kişilerdir. *Lector* konumuna içkin olan okumanın bu örtük felsefesinin ne denli yok edilemez olduğunu göstermek için uç bir örnek olan "yapı ayrıştırma"yı alabilirdim. Görünürde tüm yapı ayrıştırmacı gelenek bu felsefeden bir kopuşla dikkat çekmekteyse de ve tutkulu bir biçimde felsefenin okunmasına yönelik örtük felsefeyi açıklamayı amaçlasa da, aslında yapı ayrıştırmacıların her şeyden önce metinlerin yapısını ayrıştırmayı amaçlayan kişiler olmaları nedeniyle, bu gelenek okumaya ilişkin sıradan önvarsayımlara yer verir. Ve metin dışında hiçbir çıkış yolu bulunmaz! Belki bu yaklaşım geliştirilebilir, ama ben bununla yetiniyorum. Öğretmenin toplumsal konumu içinde yer alan bütün özellikler, belli bir dünya görüşü, varoluş anlayışı, vd. bu konuma yerleşmiş insanların yazına, okudukları metne, okumanın ne olduğuna, vd. ilişkin olarak geliştirdikleri gösterim içinde ortaya çıkar. Daha açık bir anlatımla, gerçek yapı ayrıştırma, Derrida'cı yapı ayrıştırmanın bittiği yerde, bir başka deyişle yapı ayrıştırmacının kendini ayrıştırdığı sırada, kendini, kimi toplumsal üretim koşulları, vd.'nin ürünü olan bir kuruma katılmış toplumsal bir kişi olarak düşündüğü sırada başlar.

Demek oluyor ki, iç okuma, kimi toplumsal konumlar içinde yer alınmasıyla ve bu toplumsal konumların bir biçimde sürekliliğinin sağlanmasıyla elverişli bir duruma ulaşır. Örneğin *Sanatın Kuralları*'nda iç okumaya ilişkin İngiliz, Amerikan, Fransız kökenli bütün önemli gelenekleri inceleme çabasına giriştim: Fransızlar, Amerikalılardan tümüyle habersiz, onların da Fransızlardan tümüyle habersiz olan İngilizlerdan hiçbir biçimde haberi bile yok ve bu durum karşılıklı olarak geçerli. Oysa gerçekten hoş olanı da, her ulus içinde *lectores*'in, son derece küçük birkaç ayrıntı dışında, tümüyle özgün olduklarını sana-

rak (kitabımda yer alan notlara gönderiyorum sizi) aynı okuma felsefesini yeniden bulgulamış olması. Metnin, metin olarak iç okumasına, "katıksız metine" bir "katıksız okuma" yapılması gereğine yönelik tüm bu kuramlar, birbirlerini göz önünde bulundurmadıklarından, kendi başlarına, birbirlerine gönderme yapmadan kendiliğinden ortaya çıkarlar: *lector*'un içinde çalıştığı toplumsal koşullardan doğarlar. Oysa, bunların *lector*'un "katıksız" kafasından çıktığı sanılır.

Dış okuma, ister toplumsal sanat tarihi, ister toplumsal yazın tarihi, ister toplumsal felsefe tarihi (bu, neredeyse yok gibidir), isterse toplumsal hukuk tarihi (bu da hemen hemen yoktur) söz konusu olsun, kültürel yapıtların bütün boyutlarında örselenmiştir. Kültürel yapıtları toplumsal üretim koşullarına bağlamayı göze alanlar her yerde hor görülmüş ve bu biraz el yordamıyla yollarını bulmaya çalışan kişilere yukarıdan bakan *visio academica* tarafından kınanmışlardır. Önemli bir resim tarihçisi ve Rönesans resmi üstüne materyalist esin taşıyan son derece güzel kitapların yazarı olan Frédéric Antal, Floransa resim yapıtlarını, bunları finanse edenlerle ilintilendirmeyi denemesi nedeniyle iç incelemeci meslektaşlarının kendisine yönelttiği küçümsemeye değindiği dokunaklı metinler yazar. Demek ki, dış inceleme yapan kişiler küçümsenmektedir; bu da onları benim gözümde ilginç kılmaktadır, ama ne yazık ki onların bu küçümsemeyi haklı çıkaracak kanıtları ortaya koydukları da bir gerçektir. Onlar kaba materyalistlik yapmaktalar, ve benim "kısa devre" olarak adlandırdığım ve yapıtları dönemin toplumsal koşullarıyla doğrudan ilintilendirmeye dayanan yanlışa genellikle düşmektedirler. Söz gelimi, *Sanatın Kuralları*'nda, içinde Fauré müziğiyle aynı döneme denk düşen Anzin grevlerini dolaysız bir ilişki içine soktuğu 19. yy. müzisyenleri üzerine bir kitap yazan son derece nazik bir delikanlının örneğine değinmekteyim. Kabaca, bu müzik içinde "*eskopizm*"in, daha açık bir söyleyişle bir tür gerçeklik dışına kaçışın bir biçimini görür: Fauré, Anzin grevlerini unutmak için barkarol ve balada sığınır. Gerçek anlamda indirgemeci olan, yazını (veya müziği) özgüllüğü içinde yıkan, özgül yapıları göz ardı eden bu dış okumanın yetkin bir örneğidir bu durum. Ve iç incelemeci-

lerin, yazının indirgenemez özgül yapılar, özgül soyağaçları içerdiğini söylemekte haklı gerekçeleri vardır.

İşbirlikçi rakipler arasındaki kalıplaşmış ve sonu gelmez alışverişten nasıl çıkmalı? İşte, "alan" kavramı tam burada devreye girer. İç incelemecilerle dış incelemecilerin ortak noktası, aynı yanlışa düşmeleridir: Yazınsal dünyanın bizzat kendisi olan bir toplumsal gerçekliği unuturlar. Anzin grevleri, Yen'in tırmanışı ve Frank'ın düşüşü ile yazın arasında, benim "yazınsal alan" olarak adlandırdığım kaçınılmaz bir aracı vardır: Bir yazarlar toplumuna indirgenemeyen bu toplumsal dünya, yazınla ilgisi olan, yazından bir çıkar bekleyen, yazına ilgi duyan insanlar bütünü: yayıncılar, dergi yönetmenleri, kuşkusuz yazarlar, ama aynı zamanda öğretmenler, yorumcular, eleştirmenler, vd. arasında nesnel bir bağıntılar uzamıdır. Kendi aralarında, örneğin türlere göre bölünmüş olan bu insanların bütünü, nesnel, bireylere aşkın bağlarla bir araya gelmiştir. Sözgelimi, sembolist ozanların en kötüsü bile kendini Zola'nın üstünde görür: türler arasındaki ilişkiler, bugün dallar arasındaki ilişkileri andıran kastlar arası ilişkilerdir: Fransa'nın en sıradan felsefecisi, kendini en başarılı toplumbilimcinin üstünde görür. Sembolist ozanların en başarısızı, Zola hakkında ileri geri konuşabilir (bunun için Huret'yi okumak yeterlidir; her sayfasında bu durumla karşılışılır). Sonuçta, kast ilişkileri, parya dallar, parya türler vardır. Nasıl bir sunum içinde olurlarsa olsunlar, taraflar arasında kendini belli eden bu hiyerarşiye ilişkin nesnel belirtiler bulunmaktadır. Başka bir deyişle, benim "alan" olarak adlandırdığım şey, istatistik toplumbilim yapanların sandığı gibi basit bir bireyler topluluğu, bir bireyler bütünü değildir, örneğin, Escarpit, hatta Viala gibi (toplumbilim deyince, akla, sayı, nicellik, istatistik gelir). Demek ki, bir bireyler topluluğu değil, toplumsal bir yapı, kendini bireylere dayatan bir ilişkiler uzamı söz konusudur. Bunun en yetkin örneği de türler arasındaki hiyerarşidir.

Böylece, bütünsel bir toplumsal uzam ve bu uzam içinde belli bir konumda bulunan bir alt-uzam, "yazınsal alan" düşünülebilir. Bu uzamın bir yapısı vardır. Egemen olanlar ve olunanlar bulunur ve, sözgelimi, belli bir karmaşık istatistik yön-

tem aracılığıyla kavranabilen çift boyutlu bir yapıyla karşılaşılır. Bir yapı vardır ve ben üretim uzamının yapısıyla ürünlerin uzamının yapısı arasında bir türdeşlik bulunduğu varsayımını ileri sürüyorum.

"Alan" bakımından düşünüldüğünde, bilimsel incelemenin gerçek konusunun artık bir birey, bir yazar olamayacağı açıktır. Yazınsal üretimin öznesi, üretim alanı içinde bir konumda bulunması ölçüsünde ve benim "olasılar uzamı" diye adlandırdığım şey aracılığıyla üretim uzamının bütününe gönderme yapması ölçüsünde, yazardır; bu "olasılar uzamı" da bir üreticinin üretim uzamı içinde ortaya çıktığı anda mevcut ürünler uzamından oluşur. Konuyu somutluk düzlemine aktarmak için, Beckett'in sıradışı "katıksız" bir yazar, ebedi yaratıcı fantazmının somutlaştığı saf örnek, kendi kendinin yaratıcısı, yok edilemez olduğunu düşünelim. Oysa Beckett'in İrlandalı olduğu, yıllar boyu Joyce'un asistanlığını yaptığı, kafasında İrlanda olasılarının uzamını, daha açık bir anlatımla olasılar yazınını yapma biçimlerine ilişkin bir harita taşıdığı bir gerçektir. O denli ki, sorun şöyle biçimlenir: "Hayran olunan Joyce'un ardından gelindiğinde, her şey yapıldığında, her şey bittiğinde geriye yapacak ne kalır?" Çalışmasına değindiğim incelemecinin yaptığı gibi, kafamızda bu düşünceyle Beckett'i okuduğumuzda, yapıtlarına yansıtılan bütün fizikötesi *pathos*'un* yokoluşuna tanık oluruz.

Böylece, içinde her üreticinin, üretim uzamının belli bir anında yer alan olasılar uzamıyla sürdürdüğü bağıntı aracılığıyla, bir anlamda yapıtıyla ilişkiye girecek biçimde (kendisi de toplumsal uzam içinde bulunan) içinde konumlandığı (uyguladığı tür, vd. aracılığıyla) bir uzama sahip olunur. Tüm bu söylediklerim bir toplumbilimci için ya da bir felsefeci veya bir tarihçi için gerçek olabilirdi. Özellikle yazarların gençlik dönemlerine ilişkin biyografiler veya yazışmalar okunduğunda, yaratıcıların, gerek -izm'lerden gerekse özel adlardan oluşan önemli başvuru kaynaklarına gönderme yaparak kendilerini ne derecede yarattıklarına tanık olunur: Daha önceden yapılmış şeyler

* Yunanca "duygu." (Ç.N.)

vardır, artık yapılmayacak şeyler vardır. Dolayısıyla bu olasılar uzamı, bir yaratıcıyı tarihe katan aracı işlevini üstlenir. Özellikle bir yazının ulusal niteliği bu olasılar uzamı aracılığıyla kendini dayatır.

Bu uzam içinde güç dengeleriyle karşılaşılır: Egemen olanlar ve olunanlar, güçlü türler ve zayıf türler (sembolistler ve natüralistleri örnek verebiliriz) vardır. Ve güç dengelerini değiştirmek için verilen savaşımlar söz konusudur. Bu da, sözgelimi yeni katılanların, yeni gelmiş olanların, gençlerin her zaman yıkıcı tutkularla ortaya çıkması demektir. Dinsel alanda olduğu gibi yazın alanında da en yaygın strateji, eski egemenlerin karşısına, adına egemenliklerini kabul ettirdikleri ilkelere başvurarak çıkmaya: en radikallerden daha radikal, katıksızlardan daha katıksız olmaya dayanır. Serbest dize adına aleksandren yok edilir ve açık artırma mantığı içinde daha ötelere gidilir.

Bir an için geriye gidiyorum. Rus biçimciler yapıtlar uzamının olduğu gibi oluşturulmasını varsayan metinlerarası ilişki kavramıyla, benim önerdiğim şeyi sezgilemişlerdi. Ama, metinler uzamını, metin üreticileri uzamıyla ilintilendiremediler. Benim getirdiğim ve iç incelemeyle dış inceleme arasındaki karşıtlığı ortadan kaldırmayı denediğim varsayım, Rus biçimcilerin amaç olarak aldıkları (Jakobson ve Lévi-Strauss'ta olduğu gibi ne Baudelaire'in bir şiiri ya da sonesi ne de Baudelaire'in yapıtlarının bütününü değil de) çağdaş metinler uzamıyla metin üreticileri uzamı arasında türdeşlik olduğu varsayımıdır. Üretim uzamının belli bir konumuna, ürünler uzamı içinde uygun ürünlerin belli bir konumu denk düşer.

Bir başka şey daha: Üreticiler, uzam içindeki konumlarıyla, ama aynı zamanda nitelikleriyle kendilerini tanıtırlar. Sanatın toplumbilimi ele alındığında, ilk önce yapıtların toplumsal alanla dolaysız bir ilişki içine sokulması (bu, "kısa-devre"dir) ve daha sonra, yapıtın, üreticilerin toplumsal nitelikleriyle dolaysız bir biçimde ilişkilendirilmesi akla gelir: Toplumsal kökenden, üreticiyle dile getirmeyi ya da seslenmeyi savladığı bir sınıf arasındaki ayrıcalıklı bağın bir göstergesi gibi yararlanılır; üretici, gerek toplumsal bir sınıfı dile getirir gerek ona seslenir gerekse dile getirdiği için ona seslenir. Tüm bunların üzerine

bir sünger çekmekte yarar var. Üreticinin toplumsal niteliklerinin önemini koruduğunu da belirtelim. "Habitus" olarak adlandırdığım değişkeni, toplumsal bakımdan oluşturulmuş bu kesintisiz eğilimi incelemeye katmanın gerekçesi ne olabilir? Bu uzama girme biçimini anlamada gereklidir. Fizikten alınan alan kavramını kullanıyorum. Bir güç alanı ve bu alana giren bir parçacık, birey düşünülebilir. Bir yazar için nelerin olup bittiğini anlamak, onun üzerinde etkili olan güçlerin neler olduğunu anlamaktır: Şiir, 1900'lü yıllarda güçlü bir çekim etkisi taşımaktadır; sonunda romancı veya tiyatro yazarı olan bütün yazıncılar işe şiir yazmakla başlamışlardı. Demek ki, bu alan içinde etkili olan alanlar vardır, ve daha sonra her bireye özgü bir donukluk söz konusudur: Geldiği yere göre, bireyin az çok büyük donukluğu alanın güçleriyle karşıtlaşacaktır. Kişiye bağlı özellikleri, daha doğrusu tam anlamıyla toplumsal yörüngesini incelemeye katmak zorunludur. Şiire, bireyin kendini sudaki balık denli rahat ettirecek eğilimlerle mi başladığını, yoksa tersinin mi doğru olduğunu bilmek gerekir... Örneğin, Fransa'nın en yoksul taşra bölgelerinden birisi olan Quercy'den küçük bir zanaatkârın oğlu olan Cladel'i (bir yaşamöyküsü yazmaya değecek bir dram söz konusudur) alalım; Paris'e gelir ve sembolist şiirler yazar. Pek başarılı olamadığı için memleketine geri döner ve Quercy köylüleri üzerine Leconte de Lisle'inkileri andıran şiirler yazar. Yaşamının sonunda başarısızlığı üzerine bir öz çözümleme yapar. Demek ki Cladel'in yörüngesini anlamak için alanın yapısını tanımak yeterli olmadığı gibi, belli bir anda alan içindeki konumunu (kitabına, Baudelaire önsöz yazdı. O da yaşamını: "Ben, kitabıma Baudelaire'in önsöz yazdığı kişiyim" demekle geçirdi) bilmek de yetmez; yörüngesini, alana giriş biçimini görmek gerekir.

Özetlemek gerekirse, sanırım iç ve dış çözümleme arasındaki karşıtlık tümüyle ortadan kalkmıştır. İç okuma ve dış okumayı sakıncalı kılan nedenlerden birisi de, toplumsal gerçekliğin, yazınsal dünyanın gerçekliğini bize iki kez, iki farklı dilde vermesidir: Toplumsal gerçeklik, yazınsal gerçekliği bize yapıtlar uzamı, yapıtlar arasındaki ilişkiler, türlerin hiyerarşisi biçiminde, vd. verir; ve yazınsal dünyanın gerçekliğini yapıt üreti-

cilerinin uzamı biçiminde sunar. Bence, iyi bir inceleme yöntemi, Flaubert'in üreticiler uzamı içindeki konumunun bilinmesiyle, yapıtının yapıtlar uzamı içindeki konumunun bilinmesinin kendisi hakkında ortaya çıkardığı bilgiler arasında sürekli gidiş gelişler yapılmasına dayanır, Flaubert'in toplumsal konumunun ne olduğuna ilişkin kimi sorular. Flaubert'in yapıtlarının belli bir biçime göre okunmasından kaynaklanır. Ve Flaubert'in biçemi üzerine kimi sorular, onun Champfleury, Duranty, Maxime Du Camp veya Bouilhet, vd. ile sürdürdüğü nesnel ilişkileri ele alma biçiminden doğar. Yazın dünyasının, aynı şeyi, metinler arasındaki bağıntılar uzamı aracılığıyla ve yazarlar arasındaki nesnel ilişkiler ağı aracılığıyla iki kez ele verdiği bir gerçekse, neden kendimizi bunlardan biri ya da öteкiyle sınırlandırarak bilgilerimizi güdük bırakalım? Sanıldığının tersine, yanılgıya en kolayca yazarlar arasındaki ilişkiler düzeyinde düşeriz. Çünkü, özellikle istatistiğe başvurulduğunda yapıyı yok etme sakıncasına düşülür ve son derece ince bir toplumbilimden yararlanmak gerekir. Durum böyleyken, çok sık karşılaşıldığı gibi toplumbilime dalan yazıncılar Mallarmé'yi inceleyebildiklerinde Mallarmé ile izleyicileri arasındaki ilişkileri de kolaylıkla anlayabileceklerini sanırlar. Oysa bu o denli kolay değildir....

Pierre Bourdieu

*C'est en lisant qu'on devient liseron.**

RAYMOND QUENEAU.

* Fransızca'daki, *C'est en forgeant qu'on devient forgeron* ("İnsan, demir döve döve demirci olur.") atasözüne öykünülerek yapılmış bir söz oyunu; "İnsan, okuya okuya okur olur" anlamında. (Ç.N.)

Önsöz

Melek. Aşkta ve yazında iyi gider.
GUSTAVE FLAUBERT.

Her şey saçmalık değildir. Ümit tükenmez.
RAYMOND QUENEAU.

"Toplum bilimlerinin, insanın aşk deneyimiyle birlikte en yüksek düzeye çıkarabildiği yazınsal deneyimi, yaşamımızın anlamı söz konusuyken boş zaman etkinliklerimize yönelik soruşturular durumuna getirmesine göz yumacak mıyız?[1]" Okuma ve ekin adına, çağı ve yazarı belli olmayan sayısız savunma yazılarının birisinden alınan benzeri bir tümcenin, kurulu düzene uygun beylik sözlerin Flaubert'e esinlediği sinirli neşeyi devindireceği kesindir. Peki ya Kitap'a okul bağlamında duyulan tapıncın cılkı çıkmış yaygın kavramları veya "Bouvard-Pécuchet seçkisi"ni (bu nitelendirme Queneau'dan alınmıştır...) varsıllaştırabilecek Heidegger-Hölderlin türünden esinlemeler konusunda ne demeli: "Okumak, her şeyden önce kendi kendinden ve dünyadan kurtulmaktır;[2]" "kitapların yardımını almaksızın dünyada var olmak artık olanaklı değildir;[3] "yazında, öz, birden, gerçekliğiyle, gerçekliği içinde, kendini bulgulayan kişinin gerçekliği gibi bulgulanır?[4]"

Başlarken sanat ve yaşam, tek ve ortak olan, yazın ve bilim, yasalar geliştirebilen ama bunu yaparken "deneyimin özgüllüğü"nü yitiren (toplumsal) bilimlerle yasalar oluşturmayan ama "her zaman özgül insanı mutlak özgüllüğü içinde[5]" inceleyen

yazın üzerine söylenen şu donuk sözleri anımsatma gereğini duymamın nedeni, bunların okullarda kalıplaşmış yöntemlerce ve bunlar adına sonsuz sayıda yinelenmelerinden kaynaklanmaktadır, ayrıca Okul'un biçimlendirdiği tüm belleklere de kazılmışlardır: Süzgeç ya da ekran gibi işlev görerek kitapların ve okumanın bilimsel incelemesinin kavranılmasına yönelik her zaman engelleyici ya da bozucu bir gözdağı oluştururlar.

Örnek anlatımını Proust'un *Contre Sainte-Beuve*'ünde (Sainte-Beuve'e Karşı) bulan yazının özerklik istemi, yazınsal metinlerin okunmasının yazının ayrıcalıklı bir alanı olduğunu mu içermektedir? Bilimsel çözümlemenin, estetik hazdan başlayarak yazınsal yapıtın ve okumanın özgüllüğünü oluşturan şeyi yıkmaktan kaçınamayacağı doğru mudur? Ve toplumbilimcinin kendini görececiliğe, değerlerin aşamalanmasına, büyüklükleri yıkmaya, her zaman Tek olan'ın yanında yer alan "yaratıcı"nın tekilliğini oluşturan farklılıkları ortadan kaldırmaya adaması doğru mudur? Bunun nedeni, çoğunluklarla, ortalamayla, sıradanla ve dolayısıyla vasatla, küçük olanla, *minores*'le,* gölgede kalmış ve bu nedenle tanınmamış küçük yazarlar kitlesiyle ve bu zamanın "yaratıcısı"ndan, içerik ve bağlamdan, "gönderge" ve metin dışı, yazın dışı olandan her şeyden daha çok nefret edenle ortak çıkarları paylaşması olabilir mi?

Bergson'dan Heidegger'e ve onların da ötesinde bilime *önsel* sınırlar getirmeyi amaçlayan az ya da çok ünlü felsefeciler bir yana, yazında yetkesi kabul edilmiş birçok yazar ve okura göre bunun nedeni ortaya konmuştur. Toplumbilime, sanat yapıtıyla her türlü kutsallık niteliğini bozucu ilişkiyi yasaklayanlar artık dikkate alınmamaktadır. "Anlama Sanatı"nın başlangıç noktasına bir anlaşılmazlık veya en azından bir açıklanamazlık savı yerleştiren Gadamer'i anımsayalım: "Sanat yapıtının *her türlü açıklamadan alabildiğince kaçması* ve kendisini kavramın özdeşliğine aktarmayı amaçlayanlar karşısında *hiçbir zaman aşılamayan bir direniş* göstermesi nedeniyle kavrayışımız karşısında bir meydan okuma niteliği sunması, yorumbilim kuramımın çıkış noktasıdır.[6]" Bu savı tartışmayacağım (ayrıca tartışma kaldırır bir yanı da yok ya). Yalnızca, neden bunca eleştirmenin,

* Latince, "küçük, sıradan" anlamında. (Ç.N.)

bunca yazarın, bunca düşünürün sanat yapıtı deneyiminin sözle anlatılamaz, tanımı gereği ussal bilgice kavranamaz olduğunu öğretmekten bu denli zevk aldığını; neden bunların çaba göstermeksizin böyle bilginin bozguna uğradığını öne sürmekte acele ettiklerini; ussal bilgiyi alçaltmaya yönelik bu denli güçlü gereksinimin, sanat yapıtının, ya da daha yerinde bir sözcükle *aşkınlığı*'nın incelenemezliğine ilişkin bu son derece güçlü eğilimin nereden kaynaklandığını araştıracağım.

İnsan eyleminin bu ürünlerini, sıradan bilimin sıradan incelemesine açmayı amaçlayanların (ister istemez işgüzar ve yetkinlikten yoksun) girişimlerini önyargılı bir biçimde gözden düşürmek ve bunların aşkınlığını *ortaya çıkarmasını* bilenlerin (tinsel) aşkınlığını kesinlemek için değilse, neden sanat yapıtına –ve gerektirdiği bilgiye– bu *olağanüstü konum*'u kazandırmada o denli özen gösterilmektedir? Bu *individuum ineffabile** ve onu üreten *individuum ineffabile* üstüne bilimsel bir inceleme yapma tutkusu, kişiye kendisini sözle anlatılamaz bir birey olduğunu ve bu sözle anlatılamazın dile sığmaz deneyimlerini yaşayabileceğini düşündüren (en azından sanat tutkunları için), bu denli sıradan ve yine de bu denli "seçkin" tutkusu için ölümcül bir gözdağı oluşturmasından değilse, sanat yapıtına ve estetik deneyime ilişkin bilgiyi derinleştirmeyi deneyenlere neden yüklenilmektedir? Kısacası, "yaratıcılar"a ve "yaratıcı" bir okuma aracılığıyla onlarla özdeşleşmeyi amaçlayanlara yönelik değilse, Copernic, Darwin ve Freud'ün de adlarını belirginleştiren yaranın ardından, Freud'e göre benseviye açılan yaraların en sonuncusu ve belki de en kötüsü niteliğindeki bir yara gibi, neden böylesi bir *incelemeye direniş* gösterilmektedir?

Dile getirilemez tekilliği içinde kavranan yapıta hayranlıkla kendini bırakmak olarak anlaşılan aşkı, sanat yapıtına uyabilecek tek bilgi biçimi durumuna getirmek için aşk deneyimiyle aynı tözden olduğu tartışma götürmeyen sözle anlatılamazın deneyimine dayanmak doğru mudur? Ya bunu, sanatın ve sanat aşkının bilimsel incelemesinde, açıklama örtüsü altında "yaratıcı"nın ve okurun özgürlüğüne ve tekilliğine gözdağı vermekte

* "Sözle anlatılamaz parçacık" anlamında. (Ç.N.)

duraksamayan bilimci gururun her şeye ağır basan biçimini görmek için yapmaya ne demeli? Bilimin saldırılarına karşı insan özgürlüğünün ele geçirilemez surlarını yükseltmeye kararlı bilinmezin tüm bu savunucularının karşısına, tüm doğa bilimleri ve toplum bilimleri uzmanlarının benimseyeceği, Goethe'nin son derece Kant'çı şu sözünü getireceğim: "İnsanın bilinmeyen bir şeylerin olduğunu varsaymasının yerinde olacağı, ama araştırısına bir sınır koymaması gerektiği düşüncesindeyim.[7]" Ve Kant'ın bilgi ve kişinin uzlaşmasının, bilimin hiçbir zaman üzerinde kök salmadan kendine örnek alması gerektiği bir tür *focus imaginarius*,* düşsel bir kaçış noktası olduğunu varsaydığında (bilim adamlarından çok, düşünürlerde daha yaygın olan mutlak bilgi ve tarihin sonu yanılsamasına karşın...), bilim adamlarının girişimleri konusunda yaptıkları betimlemeye yeterince açıklık getirdiğini düşünmekteyim. Bilimin, yazınsal deneyimin özgürlüğüne ve tekilliğine yöneltebileceği gözdağına gelince, bunu gerçek yerine oturtmak için, bilimin bu deneyimi açıklamak ve anlamak ve böylelikle kişinin, kararlılığıyla orantılı olarak gerçek bir özgürlük edinmek için eline geçirdiği gücün, bunu sahiplenmek isteyen ve başarabilecek herkese açık bulunduğunu gözlemlemek yeterlidir.

Belki de bilimin, sanat aşkını neşteri altına yatırarak hazzı öldüreceği, anlatmayı başarmakla birlikte duyumsatmada yetersiz kalacağı yolunda bir kaygı taşımak daha yerinde olacaktır. Ve duyumsamanın, sınamanın, *aisthèsi*'sin** önceliğine dayanarak, nedense yazını konu alan yazın tarihlerinde karşılaşılmayan, yazınsal yaşamın yazınsal bir anıştırmasını öneren Michel Chaillou'nunki gibi bir girişimi onaylamamak elde değildir:[8] Chaillou, Schopenhauer ile birlikte *parerga**** ve *paralipomena***** olarak adlandırılabilecek, tüm sıradan yorumcuların bir kenara attığı metnin göz ardı edilen çevre bölümlerini son derece kapalı bir yazınsal uzam içine sokmaya çalışarak ve adlandırmanın büyülü gücüyle yazarların yaşamını yönlendirmiş ve

* Latince, "imgesel odak". (Ç.N.)

** Yunanca, "estetik duygu". (Ç.N.)

*** Yunanca "yan uğraş" anlamında. (Ç.N.)

**** Yunanca "bir kenara bırakılabilen, göz önünde bulundurulamayabilen şeyler" anlamında. (Ç.N.)

biçimlendirmiş şeyleri, varoluşlarının ve bunun en gündelik dekorunun bildik, aile yaşamına ilişkin, göz alıcı, hatta kaba ya da "kaka" ayrıntılarını anıştırarak yazınsal ilgi alanlarının bildik aşamalanmasını tersyüz eder. Klasiklerin kutsallaştırılmış yüceltimine, ataların ve "ölmüşlerin yeteneklerinin" tapıncına katkıda bulunmak için değil, Saint-Amant'ın dediği gibi okuru "ölmüşlerle kadeh tokuşturmaya" çağırmak ve hazırlamak için kendini derin bilginin tüm kaynaklarıyla donatır: Metinleri ve fetişleştirilmiş yazarları yeniden özgürlüklerine kavuşturmak üzere Tarih'in ve akademizmin tapınağından koparıp alır.

Aynı zamanda yazınsal ermişlerin yaşamlarının ülküselliğinden de kopmak zorunda olan toplumbilimci, yazarın büyük eleştirisinin yalvaçsı görkemini ve okul geleneğinin papazlara özgü uğultusunu yadsımak için, tarihsel göndermelerin özgür ve özgürleştirici kullanımıyla olanaklı kılınan serbest çağrışımlara başvuran bu "hoş bilgi"ye kendini nasıl yakın hissetmeyebilir? Ama toplumbilimin ortak bir betimlenmesinin inandırabileceği şeyin tersine, toplumbilimci yazınsal yaşamın bu yazınsal anıştırmasından eksiksiz bir doyum sağlayamaz. Duyarlı olana yönlendirilen dikkat metne uygulandığında da yetkin bir uyum gösterse de, içinde üretildiği toplumsal çevreye yöneltildiğinde temel olanı kaçırma sonucunu doğurur. Yazarlara ve çevrelerine canlılık kazandırma çabası toplumbilimciye düşebilir ve gündelik varoluşun görünen, duyarlı ve somutluğu içinde kavranabilecek toplumsal "gerçekliği"ni yeniden oluşturmak amacını güden sanat ve yazın çözümlemeleri de yok değildir. Ama bu kitap boyunca göstermeye çalışacağım gibi, Eflatun'a göre bu bakımdan düşünüre yakın olan toplumbilimci, aynı zamanda yazar da olan "güzel gösteri ve seslerin meraklısıyla" karşıtlaşır: Peşinde koştuğu "gerçeklik", duyarlı deneyimin kendisini içinde ele verdiği dolaysız verilerine kolayca indirgenemez; göstermeyi ya da duyumsatmayı değil, duyarlı verilerin nedenini açıklayabilecek kavranılabilir ilişkiler dizgesi oluşturmayı amaçlar.

Bu, kavranılabilir ile duyarlı olanın eski karşıtlığına yeniden dönüldüğü anlamına mı gelir? Gerçekten de, küçültmesi veya yok etmesi bir yana, sanat yapıtının üretimi ve algılanma-

sına ilişkin toplumsal koşulların bilimsel incelemesinin yazınsal deneyimi yoğunlaştırıp yoğunlaştırmayacağının yargılaması, benim de düşündüğüm gibi (bu düşünce sınamadan sonra oluşmuştur) okura düşer: Flaubert konusunda da görüleceği gibi, önce, *yazarın kendisini "bir nokta gibi çevrilmiş ve kavranılmış"* bulduğu uzamın yeniden oluşturulması çalışmasının sonunda, daha iyi bir biçimde yeniden ortaya çıkarmak için, "yaratıcı"nın özgüllüğünü yalnızca kendisini kavranılabilir kılan ilişkiler adına geçersizleştirdiği izlenimi uyandırır. Yazınsal uzamın, aynı zamanda bu uzama ilişkin özel bir bakış açısının oluştuğu bir nokta olan bu noktasını böylece tanımak, oluşturulmuş bir konumun düşünsel bir tanımlanması yoluyla bu konumun ve bu konumda bulunanın özgünlüğünü ve bu konumu var edebilmek için en azından Flaubert'in özel durumunda gerekli olan olağanüstü çabayı anlayabilecek ve duyumsayabilecek düzeyde olmaktır.

Aşk gibi hatta ve özellikle ondan daha da çılgın olan sanat aşkı da, konusu içinde bir dayanak bulmuş izlenimi taşır. Sanatın, dindarın kendi kendine yönelttiği ve en azından inancını artırmak sonucunun yanı sıra, aynı zamanda başkalarını da uyandırmaya ve inanmaya çağırabilecek bir tür dinsel övgü söylevi gibi yoruma bu denli sık başvurmasının nedeni, sevmekte haklı olduğuna (ya da gerekçeleri bulunduğuna) kendisini inandırmasından kaynaklanır. Bu nedenle, sanat yapıtını *gerekli*, bir başka deyişle bilgi verici bir yol, yaratıcı ilke, varoluş gerekçesi kılan şeyi ortaya çıkarabilecek nitelik taşıdığında, bilimsel inceleme, sanatsal deneyime ve kendisine eşlik eden hazza en yetkin gerekçesini, en zengin besinini sağlar. Yapıtın duyarlı sevgisi, bilimsel inceleme aracılığıyla, nesnenin özneyle benzeşmesi ve öznenin nesne içine dalması (çoğu kez kendisi de benzeri bir boyun eğişin ürünü niteliğindeki), yazınsal konunun eşsiz gerekliliğine boyun eğişi olan bir tür *amor intellectualis rei** içinde gerçekleşebilir.

Ama, çözümlemeyi bir doğuşun olağanlığına yabancı mutlak deneyim gibi yaşamak isteyenin tarihsel gerekliliğiyle karşı

* Latince, "düşünsel şeylere duyulan sevgi". (Ç.N.)

karşıya kalmak zorunda bırakmak, deneyimin bu yoğunlaşmasını çok pahalı ödemek anlamına gelmez mi? Gerçekte, yazınsal alanın toplumsal doğuşunu, bunu destekleyen inancı, burada etken olan dil oyunlarını, ortaya çıkan somut veya simgesel çıkar ve beklentileri anlamak (Wittgenstein'ın *Leçons sur l'éthique*'te [Etik Üzerine Dersler] düşündürdüğü gibi, anlama çabasının "önyargıları yok etme zevki"ne ve "bu, *olsa olsa* budur" türünden açıklamaların, özellikle sanata duyulan derin saygının erdemli inceliğine karşı bir panzehir niteliği taşıyan "karşı konulamaz çekiciliğine" bir şeyler borçlu olsa bile), kendini küçültmek ya da yok etmek hazzına kaptırmamak anlamına gelir. Bu, yalnızca olgulara doğrudan bakmak ve onları oldukları gibi görmektir.

En yansız "çıkarlar"ı esinlendirebilecek ya da buyurabilecek aykırı dünyalar olan yazınsal alanın veya sanatsal alanın mantığı içinde, tarihsel ama yanı sıra tarihötesi yanıyla sanat yapıtının varoluş ilkesini aramak, bu yapıtı, kendisi de bir belirti olan amaçlı bir gösterge gibi ele almaktır; bu yapıt, ayrıca içinde ortaya çıktığı ve kendisini yönlendiren başka bir şeyin, yine bir belirtisi olduğu bu şeyin de göstergesidir. Bu, sanat yapıtı içinde alanın toplumsal gerekliliğinin buyurduğu biçimlendirmenin, tanınamaz kılma eğilimi ortaya koyduğu anlatımsal bir itkinin dile geldiğini varsaymaktır. Tarihsel işleyiş yasalarının toplumsal büyüsü aracılığıyla, tutkuların ve kişisel çıkarların genellikle acımasız çatışmasından evrenselin yüceltilmiş özünü çıkarmayı başaran bu toplumsal evrenlerin mantığını anlamak; ve insan girişimlerinin en yüksek kazanımlarına ilişkin olarak daha az insanüstü nitelik taşıdığından daha güvenilir, daha gerçek bir görünüm sunabilmek üzere katıksız çıkarın mutlak düşünselliğinden arı bir biçim adına vazgeçmek için ödenmesi gereken bedeldir.

NOTLAR

1 D. Sallenave, *Le Don des morts*, Paris, Gallimard, 1991, çeşitli sayfalar.
2 *A.g.y.*
3 *A.g.y.*

4 *A.g.y.*
5 *A.g.y*, çeşitli sayfalar.
6 H.-G. Gadamer, *L'Art de comprendre, Écrits*, II, *Herméneutique et Champ de l'expérience humaine*, Paris, Aubier, 1991, s.17; ayrıca, "'olup biten'in bilinmesini dışarlayan bir 'geleceğe' dalış" olarak tarihsel deneyimin çözümlenemezliği konusunda, s. 197.
7 J. W. Goethe, "Karl Wilhelm Nose", *Naturwiss. Sch.*, IX, s. 195, alıntılayan E. Cassirer, *Rousseau, Kant, Goethe*, Paris, Belin, 1991, s. 114.
8 M. Chaillou, *Petit Guide pédestre de la littérature française du XVII^{e} siècle*, Paris, Hatier, 1990, özellikle s. 9-13.

ÖNDEYİŞ

Flaubert'in İncelemecisi Flaubert

L'Éducation sentimentale üstüne bir okuma*

Her akla gelen yazılmaz.
GUSTAVE FLAUBERT

* "Gönül Eğitimi, Bir Delikanlının Romanı" (çeviren: Cemal Süreya), İstanbul, İlke Basım, 1996.

l'Éducation sentimentale: Binlerce kez yorumlanmış ama gerçek anlamda bir okumaya hiçbir zaman konu olmamış bu yapıt, kendi toplumbilimsel incelemesi için gerekli olan tüm gereci sağlamaktadır:[1] *Titiz bir içsel* okumanın açığa çıkardığı bu kitabın yapısı, bir başka deyişle içinde Frédéric'in serüvenlerinin gerçekleştiği toplumsal uzamın yapısı, aynı zamanda yazarın kendisinin de yer aldığı toplumsal uzamın yapısıdır.

Belki de, kendi sorgulamalarını yansıtarak Flaubert'i bir toplumbilimci konumuna getiren ve ayrıca Flaubert'in toplumbilimsel yanını ortaya koyabilecek kişinin toplumbilimci olduğu düşüncesi akla gelecektir. Toplumbilimcinin, bu yapıtın içkin yapısının bir örneğini ortaya koymak, dolayısıyla temel ilkesi içinde anlamaya olanak tanımak üzere, kanıt olarak Frédéric ve dostlarının tüm öyküsünü sunması, bilimci ölçüsüzlüğün ulaşabileceği en uç sınır gibi görünme sakıncasını içermektedir. Ama en ilginç olanı da, yayınlanır yayınlanmaz kesin bir gerçeklik olarak kendini kabul ettiren bu yapının, en dikkatli yorumcuların gözünden kaçmış olmasıdır.[2] Bu da, yazınsal söylemin "gerçekçiliği" ve "göndergesi" sorununu, alışılagelenin dışında, daha az bildik bakımlardan ele almayı zorunlu kılar. Gerçekten de bu (toplumsal ya da ruhbilimsel) dünyayı ondan *söz etmiyormuş gibi* anlatan; bu dünyadan, sanki ondan söz etmiyormuş gibi yapmak koşuluyla, daha açık bir anlatımla yazar ve okur için dile getirilenin *yadsınma*'sını (*Verneinung* sözcüğünün Freud'cü anlamıyla) ortaya koyan bir *biçim* içinde *söz edebilen* bu söylem nedir? Eğer, en özlü anlatımıyla biçimsel araştırıyla en çok ilgilenen yazar –Flaubert ve kendisinden sonra gelen birçokları gibi–, kendisi ve "iletken cisimler" ama aynı zamanda az çok saydamsız ekranlar olan indükleyici sözcükler üzerine yaptığı çalışma aracılığıyla nesnelleşmeyi başaran *yapıların aracısı* (toplumsal ve ruhbilimsel) gibi

davranmaya zorunlu değilse, biçim üzerine yapılan çalışmanın derin ve içe bastırılmış yapıların hastalıklı geçmişini kısmen olanaklı kılan şey olup olmadığı sorusunu sormak gerekmez mi?

Ama, bu sorunları olabildiğince durum içinde ele almaya ve incelemeye zorlamasının ötesinde, yapıt incelemesinin, örterek açmak yetisi ya da Flaubert'in toplumçözümcüsü Flaubert'le birlikte Flaubert'in ve yazının bir toplumbilimsel çözümlemesini tatlılıkla benimsettirmek için gerçek dışına yönlendiren bir "gerçek etkisi" ortaya koymak gibi yazınsal söylemin kendine özgü niteliklerinden yararlanması gerekir.

Yerler, Yerleştirmeler, Yer Değiştirmeler

Bu "on sekiz yaşında, uzun saçlı", "lise diplomasını yeni almış", "annesinin, mirasını ona bırakır beklentisiyle eline ancak yetecek kadar para sıkıştırıp Le Havre'a amcasının yanına gönderdiği genç adam", kafası "bir dramın tasarıları, tabloların konuları, geleceğe yönelik tutkularla" dolu olan bu kentsoylu delikanlı, geleceği konusunda öyle bir noktaya gelmiştir ki buradan bir bakışta önünde açılan güç ve olanakların ve kendisini bunlara ulaştırabilecek yolların tümünü görebilmektedir. Frédéric Moreau her iki anlamda kararsız, ya da kararsızlık içinde kararlı, nesnel ve öznel bir kişidir. Çalışmadan, gelirleriyle yaşamanın kendisine sağladığı özgürlük içinde, kendisininmiş gibi görünen duygulara değin, birbirini izleyen seçimlerinin doğrultusunu belirleyen parasal yatırımlarındaki dalgalanmaların etkisi altındadır.[3]

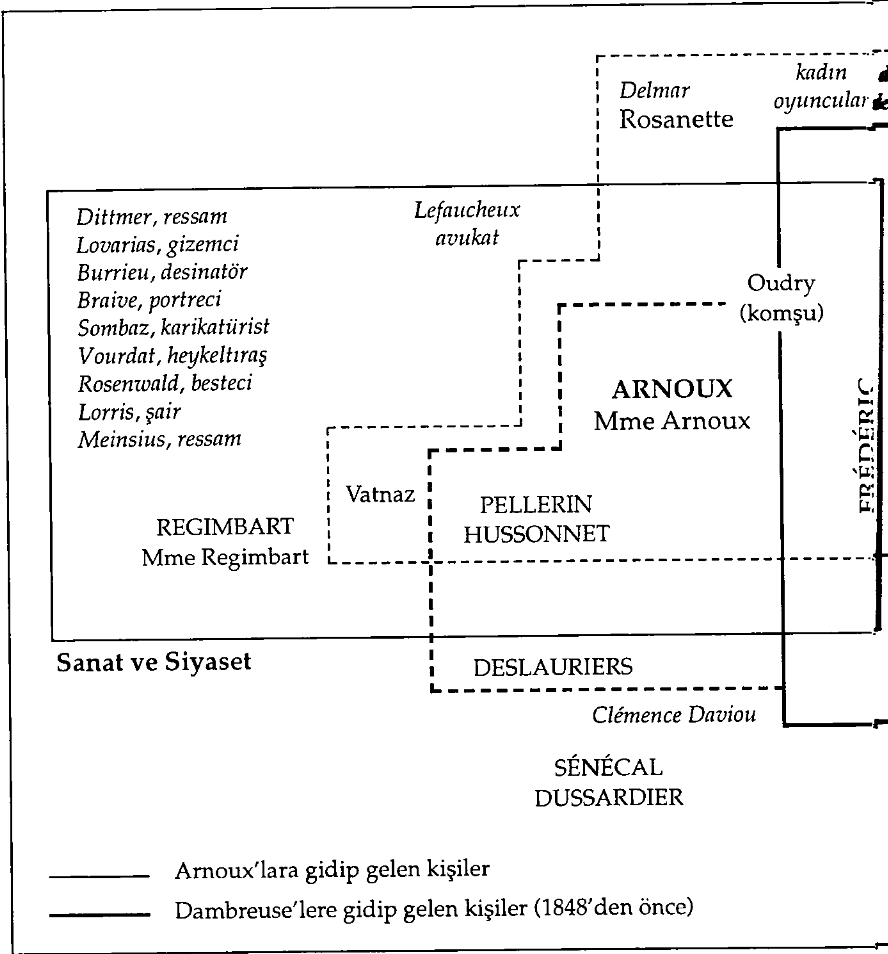
Kentsoylu tutkunun alışılagelmiş nesnelerine duyduğu, zaman zaman ortaya koyduğu ilgisizlik,[4] Mme Arnoux için düşlediği aşkın bir başka sonucu, kararsızlığının bir tür düşsel desteğidir. "Bu dünyaya ne yapmak için geldim? Başkaları zenginlik, ün, güç için çabalayıp duruyorlar! Benimse böyle bir eğilimim yok, tek düşüncem, tüm servetim, amacım, varlığımın, düşüncelerimin merkezi sizsiniz.[5]" Sanata duyduğu ve uzaktan uzağa dile getirdiği ilgiyse sıradan tutkularla olumlu bir biçimde karşıtlaşabilen daha yüksek bir destek sağlayabilecek süreklilik ve

kararlılık taşımaz: İlk karşımıza çıktığı sırada kafası "bir dramın tasarıları ve tablo konularıyla" dolu olan ve daha sonra "senfoniler düşleyip duran", "resim yapmak isteyen" ve şiir yazan Frédéric Moreau, günün birinde Mme Arnoux ile birlikte kendisini sahnelediği "*Sylvio, le fils du pêcheur* (Balıkçının Oğlu Sylvio) başlıklı bir roman yazmaya" başlar; ardından "bir piyano kiralar ve Alman valsleri besteler", sonra kendisini Mme Arnoux'ya yaklaştıran resme yönelir ve en sonunda bu kez bir *Histoire de la Renaissance* (Rönesans Tarihi) ile yazma tutkusu yeniden depreşir.[6]

Romanın tüm evreni gibi Frédéric'in tüm yaşamı da, Arnoux'lar ve Dambreuse'lerce simgelenen iki uç: bir yanda "sanat ve siyaset", öte yanda "siyaset ve iş dünyası" arasında gelişecektir. En azından ilk başta, daha açık bir anlatımla 1848 Devrimi'nden önce, bu iki evrenin arakesit noktasında Frédéric'in kendisinden başka, Arnoux'larda davetli olarak bulunan ama komşu niteliğiyle ortaya çıkan baba Oudry görülür yalnızca. *Belirleyici kişilikler*, özellikle de Arnoux ve Dambreuse toplumsal uzam içinde ayırıcı konumları göstermeyi ve betimlemeyi üstlenmiş simgeler gibi işlev görürler. Bunlar, Thibaudet'nin düşündüğü gibi La Bruyère'de karşılaşılan türde "karakterler" değildir; daha çok toplumsal bir konumun simgeleridir (böylece, yazma etkinliği anlamlı ayrıntılarla dolu bir evren yaratır. Bu nedenle, inceleme sırasında bulgulanan ayırıcı belirtilerin bolluğunun gösterdiği gibi, doğadan daha anlamlı bir evren yaratılmış olur[7]). Böylelikle, sözgelimi Deslauriers'nin birasından Arnoux'nun "olağanüstü şarapları"na, Rosanette'in lipfraoli, Macar likörü ve şampanyasına oradan da Dambreuse' ün "pahalı Bordeaux şarapları"na çeşitli davetler ve toplantılar, buralarda sunulan içkilerle baştan aşağı anlamlı ve ayırt edici nitelik taşır.

Böylece, Flaubert'in yeterince verdiği belirtilere ve davetler, gece eğlenceleriyle dost çağrıları gibi kişiliklerin kendi çevresinin bireylerini seçmeye yönelik toplumsal uygulamaların sınırladığı farklı "topluluklar"a dayanılarak konumları saptamak için *L'Éducation sentimentale*'in toplumsal uzamı oluşturulabilir (*bkz. diyagram, s.* 32-33).

L'Éducation sentimentale'e göre
yetke alanı



le Palazot
e Larsillois

de Grémonville, diplomat
Fumichan de
Nonancourt, sanayici

de Comaing
de CISY

Mme de
Larsillois

bilginler,
yargıçlar,
ünlü hekimler,
eski bakan,
büyük bir cemaatin papazı,
yüksek memurlar,
toprak sahipleri,
"büyük A, ünlü B..."

MARTINON

DAMBREUSE
Mme Dambreuse
Cécile

ROQUE
Louise

Siyaset ve iş dünyası

------- Dambreuse'lere gidip gelen kişiler (1848'den sonra)
-------- Rosannette'e gidip gelen kişiler

Arnoux'ların verdiği üç akşam yemeği davetinde,[8] *L'Art industriel*'in* temel direkleri Hussonnet, Pellerin, Regimbart ile ön planda Mlle Vatnaz'dan başka, toplantıların gediklileri, her ikisi de ressam olan Dittmer ve Burrieu, besteci Rosenwald, karikatürist Sombaz, "gizemci" (iki kez katılmıştır) Lovarias ve son olarak da zaman zaman çağrılanlar; portreci Anténor Braive, şair Théophile Lorris, heykeltıraş Vourdat, ressam Pierre-Paul Meinsius ile karşılaşılır (bunlara, bu tür akşam yemeklerinde görülen avukat Lefaucheux, Hussonnet'nin arkadaşı iki sanat eleştirmeni, bir kâğıt fabrikatörü ve üstat Oury'yi eklemek gerekir).

Tersine, 1848 Devrimi'nin ilk ikisini ötekilerden ayırdığı Dambreuse'ün davetleri[9] türsel olarak tanımlanan kişiliklerden başka, eski bir bakanı, büyük bir cemaatin Katolik rahibini, yüksek memurları, "toprak sahipleri"yle sanatın, bilimin ve siyasetin önde gelen kişilerini ("büyük M. A., ünlü B., derin bilgi sahibi C., uzdilli Z., sınırsız bilgi sahibi Y., ortanın solunun ileri gelenleri, sağın gözü pekleri, orta yolun geri kafalı yaşlıları"), diplomat Paul de Grémonville'i, sanayici Fumichon'u, valinin eşi Mme de Larsillois'yı, Montreuil Düşesi'ni, M. de Nonencourt'u ve son olarak da Frédéric ile birlikte Martinon'u, Cisy'yi, M. Roque'la kızını bir araya getirir. 1848'den sonra, Dambreuse' lerde, M. ve Mme Arnoux ile, çevre değiştiren Hussonnet ile Pellerin son olarak da Frédéric'in yardımıyla M. Dambreuse'ün yanında iş bulan Deslauriers ile de karşılaşılacaktır.

Biri Arnoux ile ilişkisi sırasında,[10] ötekisi romanın sonunda, Frédéric ile evlenmeyi tasarladığında[11] Rosanette'in verdiği iki davette: kadın oyuncular, oyuncu Delmar, Mlle Vatnaz, Frédéric ve Pellerin, Hussonnet, Arnoux, Cisy gibi kimi dostlar, son olarak da Kont Palazot ile Dambreuse'lerde de görülen Paul de Grémonville, Fumichon, M. de Nonencourt, ve karısı, Mme de Dambreuse'ün de salonuna gidip gelen M. de Larsillois karşımıza çıkar.

Eğitimcisi ve Frédéric dışında, Cisy'nin davetlilerinin tümü de soyludur (Rosanette'in davetlerine de katılan M. de Comaing, vd.).[12]

* Jacques Arnoux'nun sahibi olduğu, bir resim gazetesi çıkaran ve tabloların satıldığı bir mağazadan oluşan kuruluş. (Ç.N.)

Frédéric'in akşam yemeği davetlerinde, her zaman Sénécal, Dussardier, Pellerin, Husonnet, Cisy, Regimbart ve Martinon'la birlikte (son iki kişi, en son akşam yemeği davetinde yoktur) Deslauriers'nin varlığına tanık olunur.[13]

Son olarak Dussardier, Frédéric ve dostlarının küçük kentsoylu kesimini, Deslauriers, Sénécal ile bir mimar, bir eczacı, bir şarap satıcısı ve bir sigorta memurunu bir araya getirir.[14]

Siyasal ve ekonomik güç alanına, artık siyaset ve aşk tutkusunun en yüce amacı durumuna dönüşen Dambreuse'ler damgasını vurur ("Milyonları olan bir adam, düşünebiliyor musun! Onun hoşuna gitmeye bak, karısının da[15]"). Salonları, "kendilerini yaşama", daha açık bir anlatımla 1848' den önce sanatçı ve gazetecileri tümüyle dışarlayan iş dünyasına adamış "erkek ve kadınlar"ı bir araya getirir. Burada yapılan konuşmalar ciddi, sıkıcı ve tutucudur; Cumhuriyet'in Fransa'ya yerleşmesinin olanaksızlığı dile getirilir; gazeteciler süngüden geçirilmek istenir; yerinden yönetim, kentlerdeki fazla nüfusun kırsal kesime yerleştirilmesi amaçlanır; "aşağı sınıflar"ın kusur ve gereksinimleri kınanır; siyasetten, *seçimlerden, ıslah ve karşı ıslahlardan* söz edilir; sanatçılara karşı önyargı beslenir. Salonlar sanat yapıtlarıyla tıka basa doludur. Buralarda, en güzel gümüş servislerde, en güzel şaraplarla en pahalı yiyecekler, balıklar, ceylan eti, tatlı su istakozu sunulur. Yemekten sonra, erkekler aralarında, ayakta sohbet eder; kadınlar, salonun bir ucunda otururlar.

Karşı kutba; devrimci ya da düzen yanlısı büyük bir sanatçı değil, tablo satıcısı olan ve bu niteliğiyle sanat çevresi içinde para ve iş dünyasının temsilcisi Arnoux damgasını vurur. Flaubert notlarında son derece açıktır: M. Moreau (Arnoux'nun ilk başlardaki adı), bir "sanat sanayicisi"dir, daha sonra da "tam bir sanayici.[16]" Mesleğinin belirtilmesinde olduğu denli gazetesinin adı *L'Art industriel*'de de sözcükler, Frédéric gibi kararsız ve bu nedenle ister istemez her yönden başarısızlığa uğramaya mahkûm bu ikili kişiliğin anlatımında yer alan ikili yadsımayı dile getirmek için birleşir. "Rakiplerin teklifsizce sık sık karşılaştığı tarafsız bölge,[17]" "melez bir kuruluş" olan *L'Art industriel*, karşıt

konumlarda bulunan sanatçılara, "toplumsal sanat" yandaşlarına, sanat için sanat görüşünü benimseyenlere ya da kentsoylu okur kitlesinin benimsediği yazarlara buluşma ortamı sağlar. Burada söyleşiler "serbest", bir başka deyişle genellikle edepsizcedir ("Frédéric bu insanların utanmazlığına şaşırır"), her zaman çelişkilidir; davranışlar "yalındır" ama "gösteriş"e de kimse karşı çıkmaz. Burada az bilinen yemekler yenir ve "olağanüstü şaraplar" içilir. Estetik ya da siyasal kuramlar karşısında coşku duyulur. Burada herkes solcu, daha doğrusu Arnoux gibi cumhuriyetçi hatta sosyalisttir. Ama *L'Art industriel*, yazar ve sanatçıların üretimini yönlendiren bir tanıtma kurumu olduğundan, sanatçıların çalışmasını tutumlu bir biçimde işleyebilen bir sanat fabrikasıdır.[18]

Arnoux, bir anlamda sanat satıcısı işlevini üstlenmişti; girişiminin başarısı ancak gerçeği saklamasına, daha açık bir anlatımla sanat ve para arasında sürekli olarak oynayacağı ikili oyuna bağlıydı.[19] Bu "paragözlük ve işbilirlik[20]" (Mme Arnoux'ya[21] ama yanı sıra Rosanette'e[22] göre de), hesapçı cimrilik ve "delilik" yani utanmazlık ve densizlik olduğu kadar tuhaflık ve eli açıklık karışımı iki yönlü kişi, en azından bir süre için karşıtlıklarla dolu iki mantığın, çıkar gözetmeyen, yalnızca simgesel kazanç peşinde olan sanatın mantığıyla ticaret mantığının üstünlüklerini kendi hesabına bir araya getirir: Her türlü ikiyüzlülükten daha derin olan Arnoux'nun iki yönlülüğü, sanatçıların çıkar gütmemeye, güvene, eli açıklığa, dostluğa dayalı anlayışından yararlanmaya ("Arnoux, onu –Pellerin'i– hem seviyor hem de sömürüyordu[23]") ve böylelikle çalışmalarının parasal kazancını kendine ayırarak aslan payını, sanatçıların "ün[24]" diye nitelendirdiği tümüyle simgesel kazancı onlara bırakmaya olanak sağlar. Parasal çıkar peşinde olmayı, hatta bunun doğruluğunu bile *kendilerine* yadsıyan kişiler arasında iş ve ticaret adamı olarak görülen Arnoux, ister istemez, sanatçılar arasında bir kentsoylu ve kentsoylular arasında bir sanatçı gibi kabul edilmek durumundadır.[25]

Bohem çevre ile "yüksek sosyete" arasında yer alan, Rosanette'in salonuyla özdeşleşen "kibar fahişeler çevresi", iki karşıt dünya içinden insanları aynı anda bir araya getirir: "Genç ba-

yanların salonları (bu tarihte önem kazanırlar), farklı görüş sahiplerinin karşılaştığı yansız bir alandı.[26]" Bu ara ve biraz da kuşku uyandıran çevreye, "başına buyruk", dolayısıyla doğrudan üstün olan kentsoylularla egemenliği altına alan-egemen olunan (üstün olanlarca –kadın olarak– egemen olunan "kentsoylunun" resmi karısı da, salonuyla, farklı bir düzlemde bu işlevi taşır) sanatçılar arasında *arabulucu* işlevini tam anlamıyla yerine getirebilen kadınlar damgasını vurur. Genellikle "aşağı sınıflar"dan çıkan, "başlarına buyruk olmaları" için paralar ödenen bu şatafatlı "kadınlar", hatta dansçı ve oyuncular ya da yarı kapatma yarı yazar Vatnaz, düşleri ve çılgınlıklarıyla özel ilişkilere neden olurlar (bunlarla bohem çevre arasındaki, hatta aynı anda kendi işlevleriyle "fahişe"nin işlevi arasındaki ilişki konusunda kendilerini sorgulayan Baudelaire veya Flaubert gibi en köklü yazarlar arasındaki benzerlik çarpıcıdır). Dambreuse'lerin salonu dışında, bu kadınların çevresinde başka yerlerde, hatta Arnoux'larda[27] bile akla gelmeyecek her şey: densiz konuşmalar, ündeşler, övünmeler, "gerçek gibi sunulan yalanlar, kuşkulu gibi görünen savlar", yersiz davranışlar ("birbirlerine uzaktan bir portakal, bir şişe açacağı atıyor; birisiyle sohbet etmek için yerlerini değiştiriyorlardı") serbesttir. Bu, "zevk ve sefa ortamı,[28]" birinin serbestliğini, ötekinin şatafatını koruyarak iki karşıt dünyanın üstünlüklerini bir araya getirir; bu iki dünyanın insanlarından birinciler zorlama çileciliklerini ötekilerse erdem maskelerini bırakarak bu çevreye girdikleri için yoksunluklara burada yer yoktur. "Kadınlar", Hussonnet'nin alaycı bir biçimde söylediği gibi bu "küçük aile eğlentileri"ne,[29] aralarından kimilerini zaman zaman sevgili olarak seçtikleri (burada Delmar) sanatçıları ve kendilerini metres tutan kentsoyluları (burada Oudry) davet ederler; ama para ve çıkar ilişkilerinin gönül ilişkilerini sürdürmeye yaradığı bu tersine aile toplantısı, bir şeytan ayini gibi, yadsıdığı şeyin egemenliği altındadır: Tüm kentsoylu kural ve erdemler bu toplantılarda ortadan kalkar, başka yerlerde aşka engel olan erdem söz konusuyken, burada geriye yalnızca paraya duyulan saygı kalır.[30]

Newton'cı anlamda gerçek birer *çevre* olan,[31] görüngüsel belirimlerini aşk ya da tutku gibi ruhbilimsel güdülenme biçimleri altında açığa vuran toplumsal güçlerin, çekme veya itmelerin etken olduğu saygınlık alanının bu iki kutbunu böylece konumlandırdıktan sonra, Flaubert bir tür toplumbilimsel deney için gerekli koşulları hazırlar: Öğrenci konumlarının geçici bir süre için bir araya getirdiği beş genç –aralarında baş kişi Frédéric'in de bulunduğu– bir güç alanının parçacıkları gibi bu uzam içine fırlatılacak ve izleyecekleri yörünge, alanın güçleriyle bunların kendi tepkisizlikleri arasındaki bağıntıyla belirlenecektir. Bu tepkisizlik, bir yanda bu gençlerin, kökenlerine ve izledikleri yörüngeye borçlu oldukları ve bir varoluş biçimi içinde korunması gereken bir eğilimi içeren düzene, öte yandan miras aldıkları ve alanın onlara sağladığı olanak ve olanaksızlıkları tanımlamaya katkıda bulunan sermaye içine yerleştirilir.[32]

İçlerine girebilen tüm cisimler üzerinde etkili olabilen olası güç alanlarına ayrılan yetke alanı, aynı zamanda bir çatışma alanıdır, ve belki de bu niteliğiyle bir oyuna benzetilebilir: Düzenekler, bir başka deyişle şıklık, rahatlık hatta güzellikle birlikte katışık özellikler bütünü ve ekonomik, kültürel, toplumsal çeşitli biçimler altında, sermaye, hem oyun biçimlerini hem de oyundaki başarıyı yönlendiren kozları, kısacası Flaubert'in "duygusal eğitim" diye adlandırdığı tüm *toplumsal yaşlanma* sürecini oluşturur.

Çeşitli bileşimler içinde, kendisine göre toplumsal başarının koşullarını sağlayan yeteneklere sahip bir dizi bireyi alanın güçleriyle karşılaştırmak istermişçesine, Flaubert bir gençler topluluğu "oluşturur"; bu topluluğun üyelerinden her biri, az çok dizgeli bir biçimde dağıtılmış bir benzerlikler ve farklılıklar bütünüyle, başka topluluklara hem bağlı, hem de bunların tümünden ayrıdır: Cisy, son derece zengin, soylu, güçlü ilişkiler kurmuş ve seçkin (belki de yakışıklı) ama pek fazla zeki ve tutkulu olmayan bir kişidir; Deslauriers zeki ve başarılı olmak için yırtıcı bir istekle doludur, ama yoksuldur, güçlü ilişkilerden

yoksundur ve yakışıklı değildir; Martinon oldukça zengin, oldukça yakışıklı (en azından böyle olmakla övünür), oldukça zeki ve başarılı olmada kararlıdır; Frédéric, söylendiği gibi, başarılı olmak isteği dışında her şeye –görece zenginliğe, sevimliliğe ve zekâya– sahiptir.

Saygınlık alanının oluşturduğu bu oyunda, kazanılması umulan şey, elde edilmesi ya da korunması gereken *güç*'tür kuşkusuz ve bu oyuna katılanlar iki bakımdan farklılık gösterirler: Birinci olarak kalıt bakımından, daha açık bir anlatımla, üstünlükler bakımından; ikinci olarak da kalıtçının kendisi için beslediği düşünceler, başka bir deyişle "başarma isteği" bakımından.

Bir kalıtçının, alacağı kalıta hazır olup olmadığını ne belirler? Onu, kalıtı yalnızca olduğu gibi korumaya ya da çoğaltmaya iten nedir? Flaubert, özellikle Frédéric aracılığıyla bu soruları açıklamaya yönelik kimi öğeleri verir. Kalıtla bağlantı, her zaman, ruhbilimsel bileşenlerle (psikanalizin betimlediği biçimiyle) toplumbilimsel bileşenlerin (toplumbilimin çözümlediği gibi) birbirine kaynaştığı aşırı betimlenmiş kişilikler olan anne ve baba ile bağlantı içinde kökleşir. Kararsızlıklarının kaynağı olan kalıtına karşı Frédéric'in karşıt görüşler taşıması, ilkesini, iki yanlı kişilik; doğal olarak kadın kişiliği sunan ama aynı zamanda, genellikle toplumsal tutkunun taşıyıcısı ölmüş babanın yerini alarak erkek kişiliği de taşıyan annesine duyduğu *karşıtlar birliği*'nden alabilir. "Kendisine tartışmalı bir servet bırakarak, hamileliği sırasında kılıçla öldürülen" bir "sıradan" kocadan dul kalan bu zeki ve taşralı yarı soylu bir aileden gelen kadın, toplumsal yükselmeye ilişkin tüm tutkularını oğluna aktarmıştı ve aynı zamanda gönül ilişkilerinde de geçerli olan iş ve para dünyasının gereklerini durmaksızın oğluna anımsatıyordu. Oysa Flaubert (özellikle son buluşma sahnesinde), Frédéric'in sevgisini, annesinden, aşk çıkarlarını iş çıkarları karşısında üstün tutmasından sorumlu gördüğü Mme Arnoux'ya aktardığını anımsatır: "Aykırı ilişkiden korkma gibi, dile getirilemeyen bir şey, bir tiksinti duyuyordu.")

Böylece, Deslauriers ve Hussonnet[33] ile kalıtçılar gibi, (iyi) niyetlerinden başka bir şeyleri olmayan "küçük kentsoylular" arasında ilk ayrıma ulaşılır. Kalıtçılar arasında, gerek aksoylu Cisy gibi konumlarını sürdürmekle yetinen gerekse başarılı kentsoylu Martinon gibi yükselmeyi amaçlayan, kendilerini oldukları gibi kabul etmiş kişliklerle karşılaşılır. Romanın düzeni içinde, Cisy'nin varoluş gerekçesi yalnızca kalıta, daha genel olarak da kalıttan yararlanılabilmesi durumunda ortaya çıkan düzene yönelik olası yaklaşımlardan birisini sergilemektir: Sorunsuz, kalıtçı olmakla yetinen bir kişidir, kalıtının niteliği, varlığı, unvanları ama yanı sıra zekâsı da göz önünde bulundurulduğunda, böyle davranmaktan başka bir çıkar yolu yoktur; bunun için yapabileceği başka bir şey de yoktur. Bundan başka, Frédéric'in durumunda olduğu gibi, kalıtı sahiplenmeyi değilse bile kalıtlarını sonraki kuşaklara bırakmayı kabul etmeyenlerin sorunlu kalıtları da vardır.

Yetkenin kuşaktan kuşağa geçmesi, aile birimlerinin tarihi içinde her zaman tehlikeli bir dönem oluşturur. Bunun nedenleri arasında, parasal, kültürel, toplumsal ve simgesel kalıtla, sahiplenme düşüncesiyle yetişmiş ve sahiplenme için koşullanmış etten kemikten bireyler arasındaki *karşılıklı sahiplenme* ilişkisinin geçici olarak tehlikeye düşmesi sayılabilir. Kalıtın (ve buradan yola çıkarak tüm toplumsal yapının), kendi varlığı içinde kendini koruma eğilimi, ancak kalıtın kalıtçıya geçmesi, özellikle kalıtı geçici olarak üstlenen ve bunu kalıtçılara aktarmak zorunda olanlar aracılığıyla, "ölenin (bir başka deyişle iyeliğin) yaşayan kişiyi (bir başka deyişle kalıtı almaya uygun ve yeterli iyelik sahibi) kalıtı kullanmakla yükümlendirmesi" durumunda gerçekleşir.

Frédéric yeterli koşulları taşımaz: Yadsımamakla birlikte, varlığının egemenliği altına girmemekte direten bu iyelik sahibi, kendi düzenini kurmayı, içinde bulunduğu zaman ve ortamda, toplumsal varoluşun gereç ve belirgelerini sağlayabilecek iki iyeliği, yani bir "konum" ve düzenli geliri olan bir eş[34] edinmeyi kabul etmez. Frédéric, kendisi bir kalıt bırakmaksızın kalıtçı olmak istemektedir. kentsoyluların ciddiyet olarak adlandırdıkları, kişinin olduğu gibi görünmesi yetisinden yoksundur:

Kuşkudan arınmış bir toplumsal kimliği sağlayabilecek kimlik ilkesinin toplumsal biçimidir bu. Kendi kendini ciddiye almakta, kendisine yakıştırılan toplumsal kişiliği (sözgelimi, Mlle Louise'in "nişanlısı[35]") daha baştan benimsemekte ve bu nedenle de ciddi bir nişanlının sağlayabileceği güvenceleri vermekte yetersiz görünerek, "ciddiyet" kavramıyla "aileye ve demokrasiye ilişkin erdemler[36]"in tümünü gerçeklik niteliğinden uzaklaştırır. Gerçek kimlikleriyle özdeşleşip, gereği gibi davranan ve yaptıklarıyla bütünleşenlerin erdemleri, "kentsoylu" ya da "toplumcu" olmaktır.

Başka bakımlardan, her şey Martinon'u Frédéric'e yaklaştırırken bu bakımdan onun tam karşıtıdır. Eğer eninde sonunda kazanan Martinon'sa, bunun nedeni Frédéric'in oynamaktan öteye geçemediği rolleri onun ciddiyetle benimsemesidir. İlk ortaya çıkışıyla birlikte "daha baştan ciddi görünmek[37]" istediğini belirten Flaubert, Dambreuse'lerin verdiği ilk davet sırasında, gülüşmeler ve "gözüpek takılmalar" arasında, Frédéric ile Mme Dambreuse gevezelik ederken, "yalnızca Martinon'un ciddi bir tutum takındığını[38]" vurgular. Genel olarak, benzeri durumlarda, Martinon "ağırbaşlı insanları", kendi "ağırbaşlılığı"yla etkilemeye çabalar; tersine, Frédéric erkeklerin konuşmalarından sıkıldığı için kadınların yanına kaçar ("Bu konulardan sıkıldığı için, Frédéric kadınlara yaklaştı[39]").

Martinon gibi kendilerine yakıştırılan konumları ve kadınları her zaman coşkuyla benimsemeye hazır *ağırbaşlı* kişilere karşı bir küçümseme duyan Frédéric, bunun karşılığında belli bir amaçtan ve güvenli dayanak noktalarından yoksun evreni içinde, kararsızlık ve güvensizlik duygularıyla doludur. İçinde bulunulan döneme veya çağa göre, her ikisi de estetizmin etkisini belirgin bir biçimde taşıyan aksoylu sözbilimde ya da halkçılığa özgü metinlerde yaşam bulabilen veya dile getirilebilen kentsoylu ilkgençlik anlayışını kavrayabilmek için, pek de sıradışı olmayan yollardan birisini benimser.

Tecilli bir kentsoylu ve geçici bir aydın olarak belli bir süre için düşün adamı tavırları takınmak veya bunlara öykünmek zorunda kaldığından, çelişkilerle dolu şu ikili belirleme aracılığıyla belirsizliğe eğilimli görünür: Yapısını, ekonomik veya si-

yasal erkin oluşturduğu kutup ile aydın ya da sanatsal saygınlık kutbu (çekim gücü, öğrenci çevresinin arı mantığının perçinlenmesine dayanan) arasındaki karşıtlıktan alan güç alanlarının merkezinde, kendisini şu ya da bu yöne sürükleyecek güçlerin geçici olarak eşitlendiği ve dengelendiği bir toplumsal çekimsizlik bölgesine yerleştirir.

Flaubert, bundan başka, Frédéric aracılığıyla ergenlik çağını iki anlamda *sakıncalı dönem* yapan şeyi de sorgular. Yaygın olarak söylendiği gibi "yaşama atılmak", toplumun benimsediği toplumsal oyunlardan birisini ya da ötekini kabul etmek ve toplumsal dünyanın özünü oluşturan *ciddi oyunlar*'a katılım içinde yer alan hem ekonomik hem de ruhbilimsel açılış *yatırım*'ını başlatmaktır. Oyuna, oyunun değerine ve beklentilerine duyulan bu inanç, her şeyden önce, Martinon'da olduğu gibi ağırbaşlılık içinde, hatta ağırbaşlılık anlayışı; her şeyi ve toplumun ağırbaşlı olarak kabul ettiği kişileri –kendinden başlayarak– ve yalnızca bunları ciddiye alma eğilimi olan anlayış içinde ortaya çıkar.

Frédéric, toplumsal çevrenin gerektirdiği sanat veya para oyunlarına tümüyle kendini vermeyi beceremez. Herkesin benimsediği ve paylaştığı yanılsama olarak *illusio*'yu, dolayısıyla *gerçekliğin yanılsaması*'nı yadsır, ayrıcalıklı biçimini en uç noktalardaki (sözgelimi, Don Kişot'ta ya da Emma Bovary'de) romana özgü yanılsamanın oluşturduğu, gerçek veya gerçek olduğu söylenen *yanılsama* içine sığınır. Gerçek yanılsamasına giriş olarak yaşama atılma, her toplumsal öbek içinde kaçınılmaz bir nitelik sunsa da kendiliğinden gelişmez. Flaubert'in kendisi gibi Frédéric veya Emma'nın da gerçeği ciddiye almayı beceremedikleri için kurguyu ciddiye alan romansı ergenlik çağı dönemleri, tüm kurgular karşısında bir ölçü olarak aldığımız "gerçek"in, toplu bir yanılsamanın evrensel olarak doğrulanmış göndergesinden başka bir şey olmadığını anımsatır.[40]

Yetke alanının kutuplaşmış uzamıyla, oyun ve oyundan beklentiler böylece yerlerine oturtulmuş olur: İki uç arasında tam bir uyuşmazlık vardır ve her şeyi kazanmak isterken her şeyi yitirmek pahasına iki yanlı oynamak söz konusu değildir. Ergenlik çağını sürdürenlerin özelliklerinin betimlenmesiyle,

kozlar dağıtılmış olur. Oyun başlayabilir. Kahramanlardan her biri, tümüyle açıklanmasına gerek bulunmayan ve romancının seçimini yönlendirmek için biçimlendirilmesine daha da az gerek duyulan üretken bir yönteme göre tanımlanır (bu yöntemin, günlük deneyim içinde, bildik kişilerin davranışlarını duyumsamamıza veya anlamamıza olanak sağlayan vücudun türlü görünüm ve hareketlerinin az çok uygulayımsal sezgisi olarak işlev gördüğü tartışma götürmez). Eylemler, etkileşimler, rekabet ya da sürtüşme ilişkileri hatta çeşitli yaşamöykülerinin akışını belirleyen iyi veya kötü rastlantılar, kişiliklerin özünü bir *öykü* biçiminde zaman içinde sergileyerek ortaya koyan etkenlerden başka bir şey değildir.

Böylece, başlangıç yöntemine gerçek anlamda hiçbir şey katmasalar da, kişiliklerden her birinin ortaya koyduğu her davranış, onu deney grubunun tüm öteki bireyleriyle karşıtlaştıran farklılıklar dizgesini kesinleyecektir. Gerçekten de, bu kişiliklerden her biri, her defasında eksiksiz ortaya çıkar, geçmişte ya da gelecekteki tüm öteki parçalarca hemen anlaşılabilen bir gösterge gibi işlev görmeye elverişli *pars totalis*'tir.* Sözgelimi, Martinon'un "gerdanlık gibi kesilmiş sakalı", ayaklanma nedeniyle yargılanmaktan duyduğu korkuyu gösteren yüz renginin atması, iç geçirmeler ve yakınmalardan veya Louis-Philippe'e saldırdıklarında dostlarına karşı sergilediği sakınımlı çelişkiden, –Flaubert'in uysallığa yaklaştırdığı, okul yıllarında kendisinin cezalardan kurtulmasını sağlayan ve bugün de hukuk öğretmenlerinin örnek olarak gösterdiği tutum– davranışlarında olduğu denli Dambreuse'lerin verdiği gece davetlerinde yaptığı gösterişli bir tutuculuk sergileyen konuşmalarında da ortaya koyduğu ağırbaşlılığa değin, daha sonraki tüm davranışlarına ilişkin ipuçları verir.

Hemen hemen dizgeli bir birleşim ilkesi içinde bir araya gelen bireylerinin, yetke alanının üzerlerine uyguladığı çekme ya da itme güçlerinin bütününe boyun eğdiği bir topluluğun vazgeçilmez öyküsü olan *L'Éducation sentimentale* böylelikle bir tarih gibi okunabiliyorsa, bunun nedeni kurguyu düzenleyen ve ortaya koyduğu gerçek yanılsamasını temellendiren yapının,

* Latince, "tümsel parça." (Ç.N.)

gerçeklikte olduğu gibi, kişiler arasında düzenlediği karşılıklı etkileşimlerin altına gizlenmesidir. Ve karşılıklı etkileşimlerin en yoğunları, yazarca daha başlangıçtan üzerlerine dikkat çekilen duygusal ilişkiler olduğundan, kendi anlaşılırlıklarının temelini yorumcuların gözlerinden tümüyle neden sakladıkları kavranır; yorumcuların "yazın anlayışı", toplumsal yapılar içinde duyguların anahtarlarını aramaya pek elverişli değildir.

Kişiliklerin parametreler bileşiminden oluşan soyut tutumlarını, usa aykırı gelecek bir biçimde, içinde yer aldıkları toplumsal uzamın sınırlılığı da yok eder: Görünürdeki farklılıklara karşın, kişiliklerin bir ada veya bir konakta kapalı kaldığı polis romanlarına oldukça benzeyen bu bitmiş ve kapalı evren içinde, yirmi roman kahramanının iyi ve kötü fırsatlarla birbirleriyle karşılaşma, dolayısıyla zorunlu bir serüven içinde karşılıklı etkileşimlerinden doğan yan olguları öncelemeyle kapsayan karşılıklı "yöntemleri"nin tüm sonuçlarını geliştirme olasılığı yüksektir, sözgelimi bir kadın (Rosanette için Frédéric ve Cisy ya da Cécile için Martinon ile Cisy arasında) veya bir mevki (M. Dambreuse'ün korunması konusunda Frédéric ve Martinon arasında) için rekabete girmek gibi.

Yörüngelerin karşılaştırmalı bir ilk dökümü yapıldığında, "Cisy'nin hukuk eğitimini tamamlayamayacağı" sonucuna varılır. Zaten niye tamamlasın ki? Paris'te geçen ilkgençlik dönemi boyunca, geleneğin de öngördüğü gibi sapkın kişilerle, töre ve düşüncelerle karşı karşıya kalarak, kendisini geçmişinin kapsadığı geleceğe doğrudan götürecek yolu bulmakta gecikmeyecektir, daha açık bir anlatımla, kendisini "atalarının şatosunda", eninde sonunda olması gerektiği gibi "dine dalmış ve sekiz çocuk babası" olarak bulur. Yalın öykünmenin arı bir örneği olarak, hem kalıtını kabul etmeyen kalıtçı Frédéric'le, hem de artırmak için tüm yolları deneyerek ancak küçük kentsoylularda görülebilen ve kendisine nesnel olarak sunulan en yüksek yörüngeyi kazandıracak bir başarma hırsını, kalıt olarak devraldığı sermaye (mal ve ilişkiler, güzellik ve zekâ) yolunda kullanan Martinon'la karşıtlaşır. Frédéric'in kararsızlığının tam karşıtı olan Martinon'un *kararlılığı*, etkisinin önemli bir bölümünü kuşkusuz şu özelliğin damgasını vurduğu her eyleme eşlik

eden simgesel izlenimlere borçludur: "Ciddiyet", "inanç", "coşku" (ya da, tersine "uçarılık", "küstahlık" ve "patavatsızlık") gibi beklentilere yatkınlığı ortaya çıkaran uygulayımların özel biçimi, ele geçirmek için can atılan mevkilerin, dolayısıyla bütünleşmek istenen düzene boyun eğmenin incelenmesinde en güvenli kanıtı sağlar; her öğe, kendisine öykünmek durumunda olanları her şeyden çok gerektirse bile bu geçerlidir.

Frédéric ve Deslauriers arasındaki ilişki, kendilerine kalıt kalanlarla kalıt peşinde koşanlar, daha açık bir anlatımla kentsoylularla küçük kentsoylular arasındaki karşıtlığı biçimlendirir. Türk kadının evindeki serüven bu durumu örneklendirir: Frédéric'in parası vardır ama yürekli değildir; gerekli yürekliliği gösterebilecek Deslauriers'nin parası yoktur ve Frédéric gibi, kaçmaktan başka bir şey gelmez elinden.

Bunları birbirlerinden ayıran toplumsal uzaklık, birçok kez, özellikle beğeniler arasındaki karşıtlıklar aracılığıyla dile getirilir: Deslauriers'nin üst düzey estetik özlemleri vardır ve züppeliğin inceliklerini bilmemektedir ("zavallı, lüksü en açık biçimiyle arzuluyordu[41]"): "Zenginliğe duyduğu tutku aracılığıyla köklü bir geçmişten yoksun olduğunu dışa vurarak, Deslauriers, senin yerinde olsam, gümüş takımlar alırdım der.[42]" Gerçekten de "zenginliği insanlar üzerinde bir güç aracı olarak gördüğü için tutkuyla arzular," oysa Frédéric, estetikçi olmayı tasarlamaktadır.[43] Üstelik Frédéric, Deslauriers ile ilişkisinden utanç duyduğunu birçok kez açık eder[44] hatta küçümsediğini yüzüne vurur.[45] Flaubert de, Deslauriers'nin tüm davranışlarının kökenini (ve Frédéric'le olan farklılıklarını) anımsatmak için, *kalıt* olgusunu yükseköğretim yapma yolunda duyduğu tutkulara son veren başarısızlığın nedeni gibi gösterir: Öğretim üyeliği sınavına "vasiyet hakkı üzerine bir tezle" girerek "bu tezde, bu hakkın olabildiğince sınırlandırılmasını savunur," "talih bu ya, çalışma konusu olarak kurada Zamanaşımı çıkar," bu da kendisine kalıtlar ve kalıtçılara karşı eleştirisini derinleştirme olanağı sağlar; başarısızlığına neden olan "cılız kuramlar"daki yetersizliğiyle daha da hırslanarak, yalnızca Frédéric'i dışında tuttuğu bir düzen içinde yakın akraba kalıtlarının kaldı-

rılmasını önerir...[46] Aralarında Sartre'ın da bulunduğu kimi yorumcular, Frédéric ile Deslauriers arasında eşcinsel bir ilişkinin bulunup bulunmadığı konusunda kendilerini ciddi olarak sorgulamışlardır. Bu soru, sınıflararası ilişkinin nesnel yapısının, bireyler arasındaki karşılıklı etkileşimde daha belirgin bir biçimde göründüğü *L'Éducation sentimentale*'de yer alan bir kesitten kaynaklanmaktadır: "Daha sonra Frédéric'in kişiliğini düşündü. Kendisi üzerinde her zaman neredeyse kadınsı bir çekicilik etkisi uyandırmıştı.[47]" Bu, aslında, beden yapısının (hexis) ve incelik, şıklık içinde Frédéric'i kadınlara, hatta kadınsılığa yaklaştıran davranışların toplumsal farklılığını görece olarak kalıplaşmış bir anlatım içinde dile getirmekten başka bir şey değildir. Romandaki bir başka kesit buna tanıklık eder: "Okulda, başka birisiyle, köklü bir aileden gelen ve tavırlarındaki incelikle bir kadını andıran M. de Cisy ile tanışmıştı.[48]" Tavırlardaki farklılıklara, daha temel olan parayla ilişkiler arasındaki farklılıkları eklemek gerekir; Pierre Coigny'nin gözlemlediği gibi Frédéric'in "bir güç aracı biçiminde görmekten çok, bir zevk ve gösteriş aracı gibi gördüğü para konusunda, kadınsı bir anlayış taşıdığı[49]" tartışma götürmez.

İki dost arasındaki sıradışı ilişkinin temeli, kentsoylularla küçük kentsoylular arasındaki ilişki içindedir: Bir başkasıyla özdeşleşmek, onun yerine geçmek, kendini bir başkası gibi göstermek küçük kentsoyluların tutkularının, daha geniş düzlemde *istekli*'nin (veya ikinci kişinin, "öteki"nin) konumunun bileşenidir. Kuşkusuz burada Deslauriers'nin, Frédéric adına Mme Arnoux'ya yaptığı anlaşılmaz girişime, Frédéric'in iki "şansı" olan M. Dambreuse ve Mme Arnoux'yu ele geçirmeyi, onun yerine geçerek konumunu elinden almayı tasarladığı sırada aldığı anlaşılması güç kararlara ya da Frédéric'in sonunda kendisiyle evleneceği "nişanlısı" Louise'i ele geçirmek için uyguladığı stratejiye değinilmektedir: "Yalnızca arkadaşını övmeye başlamakla kalmamış, onun davranışlarına ve kullandığı dile de olabildiğince öykünmeye başlamıştı.[50]"

Deslauriers'nin, Frédéric'le özdeşleşme, ilkelerini benim-

seme, "içinde hem intikam hem de yakınlık, öykünme ve küstahlık bulunan benzersiz bir düşünsel evrimle neredeyse o olduğunu düşünme[51]" eğilimine, kendisini Frédéric'ten ayıran farklılığın keskin bir bilinci, imgeleminde de olsa kendisini bir ayrım getirmeye zorlayan toplumsal fark *anlayışı* eşlik eder. Birisi için uygun olanın bir başkası için ille de öyle olmayacağının bilincinde, onun yerine geçtiğinde bile kendi konumunu korur: "Frédéric'in, on yıl içinde milletvekili olması gerekirdi; on beş yıl sonra da bakan; niye olmasın? Kısa süre sonra sahip olacağı kalıtla, önce bir gazete çıkarabilirdi; bu yalnızca bir başlangıç olacaktı; daha sonrası için kim bilir. Ona gelince, hep hukuk fakültesinde bir kürsüsü olması için yanıp tutuşuyordu.[52]" Kendi tutkularıyla Frédéric'inkileri birleştirmesinin nedeni, gerçekçi ve sınırlı tasarılarını onunkilere bağımlı kılmaktı: "Bu dünyaya girmelisin! Daha sonra beni de oraya alırsın.[53]" Frédéric *için* tutkular beslemektedir: Ama bu, doğrusunu söylemek gerekirse *kendi* tutkularını Frédéric'e *yakıştırdığı* anlamına gelmez. Bu tutkular, *ancak* Frédéric'in elinde bulundurduğu olanaklara sahip olması durumunda gerçek anlamda kendisininmiş gibi duyumsayabileceği tutkulardır: "Aklına bir fikir geldi: M. Dambreuse'e gitmek ve bir sekreterlik görevi istemek. Bu görevi belli sayıda hisse senedi almaksızın elde etmesi olanaksızdı. Tasarısının *çılgınlığı*'nı gördü: 'Hayır! bu pek de yerinde olmazdı.' Bunun üzerine, on beş bin frank kazanmak için ne yapması gerektiğini düşündü. Bu kadar para *Frédéric için hiçbir şey değildi*! Bir de *onda olsa,* kendisini ne güzel kalkındırırdı![54]" Kalıtını saçıp savurabilen ya da umursamayıp geri çevirebilen saygın kalıtçının rahatlığı, kendisini istekli olanlardan ayıran nesnel uzaklığı azaltmak amacı taşımaz: Kaygılı ve sabırsız köşe dönmeciliğin örtük bir biçimde kınanmasıdır; bu nedenle utanç verici bir kini üstü örtülü bir kıskançlıkla birleştirmekten başka işe yaramaz.

Bir başkası olmak için beslenen ümitsiz beklenti, kolaylıkla başarısızlıktan duyulan düş kırıklığına dönüşür ve vekâleten tutku, *ahlaksal öfke*'ye yol açar: Sahip olduğu servet göz önünde bulundurulduğunda, Deslauriers'nin kendisi için beslediği tut-

kuları Frédéric'in kendisinin üstlenmesi gerekirdi; ya da Deslauriers taşıdığı niteliklerle Frédéric'in elinde bulundurduğu olanaklara sahip olmalıydı. Yine Flaubert'in düşüncesini izleyelim: "Ve eski noter yardımcısı, ötekinin servetinin büyüklüğü karşısında öfkeye kapıldı. 'Servetini son derece kötü kullanıyor. Egoistin biri. Hah! On beş bin frangının olması umurumda bile değil'." Burada, kendi için istenen servetin başkasının iyeliğinde olmasını kınayan *hınç eytişimi* ilkesine varılmaktadır. "Niçin onlara ödünç para verdi? Mme Arnoux'nun güzel gözleri hatırına. Kadın, metresiydi! Deslauriers'nin bundan kuşkusu yoktu. 'İşte paranın işe yaradığı bir başka şey daha!' *Kinci* duygular benliğini sardı." Ulaşılamayan servetlere duyulan umarsız tutku ve buna eşlik eden zorla koparılıp alınmış hayranlık, ister istemez kişinin karşısındakine kin duyguları beslemesine yol açar; kıskançlık, başkasının servetine, özellikle özdeksel ya da her türlü sahip çıkma isteğini yok etmedikçe yine de benimsenemeyen davranışlar gibi *katışık* iyeliklere uygulandığında, kişinin kendine karşı kin duymaktan kaçınmasının tek yoludur ("kendini beğenmişler"de sık sık görülen "başarılı olan"ın öfkeyle kınanması, Flaubert'in de diyebileceği gibi, egemen değere ancak bir karşı-değeri, kınanan değerden *yoksun* olmakla tanımlanan "ciddi"yi getirmekten öteye geçemeyen bir kıskançlığın genellikle tersyüz edilmiş biçiminden başka bir şey değildir).

Ama hınç, tek çıkış yolu değildir; iradecilikle almaşmalı olarak gelişir: "Bununla birlikte girişimlerin ana öğesi irade değil midir? Ayrıca, istekle her şeyin üstesinden gelinir...[55]" Frédéric'in istemekle elde edebileceği şeye, Deslauriers iradesini kullanarak ulaşmak zorundadır, bunun için de Frédéric'in yerini alması gerekir. Toplumsal başarıyı iradeye ve kişisel iyi niyete bağlayan bu belirgin küçük kentsoylu görüş, arka yüzünde hıncı taşıyan çabanın ve saygınlığın bu kasılmış töresi, yapmacıklıkla gözü dönmüşlük ve entrika her şeyi göze alabildiğinden usa yatkın bir biçimde yarı iyimser bu düzeneğin gizli yolları yalnızca yeni başlayanların *tuzakları*'na bırakıldığı için yarı umarsız kriptokratik saplantıyı birleştiren toplumsal bir görüş içinde uzantısını bulur. "*Dünyayı ancak* açgözlülük nöbetleri

aracılığıyla *görmüş olduğundan*, kafasında onu matematik yasalar gereği işleyen bir *yapay yaratım* olarak tasarlıyordu. Kentte bir akşam yemeği daveti, mevki sahibi bir adamla karşılaşma, güzel bir kadının gülücüğü birbirine bağlanan bir dizi olay aracılığıyla son derece önemli sonuçlara yol açabilirdi. Paris salonlarından kimileri, hammaddeyi işleyip değerini yüzlerce kat artıran *makineler* gibiydi. Diplomatlara akıl hocalığı yapan yaltakçılara, dalavere yoluyla zenginlerle yapılan evliliklere, kürek mahkûmlarının dehasına, rastlantının güçlülerin elinde uysallaştığına inanmaktadır.[56]" Böylelikle, yetke dünyası, içine girmeye can atan kimsece dışarıdan, özellikle de uzaktan ve aşağıdan algılandığı biçimiyle ortaya çıkmaktadır: Başka alanlarda olduğu gibi siyasette de, küçük kentsoylu, bir şeyi başka bir şey olarak *tanıma*'ya dayanan algılama ve değerlendirme yanılgısı *allodoxia*'dan kaçamaz.[57]

Hınç, uysal bir başkaldırıdır. Düş kırıklığı, içinde kendini ele veren tutku aracılığıyla kabullenme duygusunun dile getirilmesidir. Tutucu görüş bu konuda hiç yanılmaz: Burada, toplumsal düzene yönelik en yetkin sunguyu, öfke ve engellenmiş tutku sungularını görmeyi başarır; ilkgençlik çağını sürdürenin başkaldırmış aylaklığından, gözü açılmış tutuculuğa ya da yaşamın olgun dönemlerinin gerici bağnazlığına uzanan yörünge içerisinde, birçok gençlik başkaldırısının gerçekliğini ortaya koymayı başarır.

Daha önce görüldüğü gibi, Flaubert'in Deslauriers'den ayırmakta güçlük çektiği bir başka küçük kentsoylu olan Hussonnet, çok genç yaşlarda yazınsal uğraşa dalmıştı: Marx'ın *Lumpenproletariat* ve Weber'in "emekçil aydın kesim" (intelligentsia prolétaroïde) biçiminde adlandırdığı, özdeksel yoksunluklara ve düşünsel düş kırıklıklarına yazgılı bu bohem çevreyi kendinde kişileştirerek, "geri çevrilen vodviller" ve "kötü nitelikli öykünme dizeler" yazmakla geçirdiği uzun yıllar boyunca "acemi yazıncı" olarak kalır. Başarısızlıktan başarısızlığa, batırılan gazeteden belli belirsiz tasarlanmış haftalık yayına,[58] ne parasal (düzenli gelir) ne de toplumca tanınmayı uzunca bir süre beklerken gereken düşünsel olanaklara sahip olmayan, biraz da ütopyacı bu yeniyetme, devrimci eylemde olduğu gibi çağdaş-

larının sanatında da her şeyi karalamaya hazır, hırçın bir boheme dönüşür.[59] Sonunda, her şeyden, özellikle düşünsel şeylerden ağzının payını almış bir aydın ve "tüm tiyatrolarla tüm basına egemen olabileceği[60]" "yüksek mevki" kazanabilmek için her şeye, hatta sanayi patronlarının yaşamöykülerini bile yazmaya hazır[61] bir aydın olarak, kendini gerici bir derneğin sunucusu konumunda bulur.[62]

Frédéric'e gelince. Olduğu gibi, bir başka deyişle kentsoylu kalmak istemeyen kalıtçı Frédéric, karşılıklı olarak birbirlerini dışarlayan stratejiler arasında bocalamaktadır ve kendisine sunulan olanakları –özellikle, Louise ile evliliği sayesinde– geri çevire çevire, sonunda tüm yükselme fırsatlarını yitirecek duruma gelir. Kendisini ardışık bir biçimde toplumsal uzamın iki ucuna, sanat uğraşına veya iş dünyasına ve bunlara koşut olarak bu orunlarla özdeşleşen iki kadına sürükleyen çelişkili tutkular, alan güçlerine en küçük direniş gösterme yetisinden yoksun *ağırbaşlılıktan uzak* (ciddiyet kavramını belirtmek için kullanılabilecek bir başka sözcük) bir kişinin özellikleridir.

Bu güçlerin karşısına çıkarabileceği tek şey, eline geçireceği anı geciktirdiği, kendisini tanımlayan belirsizlik durumunu uzatmak için kullandığı kalıtıdır.

İlk kez "batıp, malını mülkünü elinden çıkararak her şeyini yitirdiğinde", Paris'i ve bu kentte olup biten her şeyi: "sanatı, bilimi, aşkı[63]" yadsır, dava vekili Prouharam'dan satın alacağı noterlik işine katlanmak zorunda kalır; ama amcasının kalıtını alır almaz, uyarıların, daha açık bir deyişle nesnel fırsatların sorumlusu annesine "bir çılgınlık, bir saçmalık[64]" gibi görünen Paris düşleri yeniden depreşir. Hisse senetlerinin yeniden batması, onu taşraya, ana ocağına ve Mlle Roque'a, daha doğrusu toplumsal düzen içinde "doğal ortamına" dönme kararına yöneltir. "Temmuz sonunda, nedeni açıklanamayan bir iniş, Kuzey hisse senetleri değerlerinin düşmesine yol açtı. Frédéric, kendi hisse senetlerini elinden çıkarmamıştı; bir anda altmış bin frank kaybetti. Geliri büyük oranda azalmıştı. Ya giderlerini kısmak ya da bir meslek edinmek veya iyi bir evlilik yapmak zorundaydı.[65]"

İster kendilerini toparlamaya hazır kalıtçıların belirgin niteliğini oluşturan egemen konumunu korumak eğilimi, isterse küçük kentsoyluları tanımlayan egemen konumu ele geçirme tutkusu söz konusu olsun, her türlü güçten yoksun bulunduğundan, toplumsal yaşlanmayı belirleyen geri dönüşsüz seçimlerden kaçınmayı ve sanatla para, kara sevdayla mantık aşkı gibi zıtları bir araya getirmeyi deneyerek yetke alanının temel yasasına meydan okur. Sayısız başarısızlıklardan aldığı dersle, anlatının sonunda, başarısızlığını "doğru bir çizgisinin bulunmamasına" bağladığında gerçeği görür.

Kendini belirlemeyi, birbirleriyle uyuşmayan olasıların birinden veya ötekinden vazgeçmeyi beceremediğinden Frédéric ikili kişilik taşır, zaman zaman ikiyüzlü zaman zaman değildir dolayısıyla yanılmacalardan veya kendiliğinden oluşan, kışkırtılan ya da sömürülen karşılıklı yer değiştirmelerden kendini kurtaramaz; birbirinden kopuk evrenlerin olası kıldığı ve bir süre için kararları birbirinden ayırmayı sağlayan "ikili kişilik[66]"in çift yanlı düzeninden kaçamaz.

Tüm yapıtı kurgulayan dramatik düzenek, ilk yanlış anlamadan doğan karışıklıkla kendini gösterir. Tam dışarı çıkmaya hazırlandığı sırada Frédéric'in evine gelen Deslauriers, onun Arnoux'lara değil de Dambreuse'lere akşam yemeğine çağrılı olduğunu sanarak takılır: "Gören de evleneceksin sanır![67]" Frédéric, Mme Arnoux[68] için gözyaşı dökerken Rosanette'i kendisi gibi ölen çocuklarına ağladığını sanması; ya da Frédéric'in Mme Arnoux için hazırladığı apartman dairesine Rosanette'i çağırdığında onun, bu daireyi kendisi için hazırladığını sanması karşısında Frédéric'in gerçeği söylememesi, bir başkası için tasarlanmış ağırlama ve dökülen gözyaşları Frédéric'in utanmazca sürdürdüğü bu yanlış anlamadan doğan karışıklıklardır. Frédéric, Rosanette'i Arnoux'lara (daha doğrusu Mme Arnoux'ya) karşı, gerçekte Mme Dambreuse'ün sorumlu olduğu araştırmalar başlatmakla suçladığında da yanlış anlamadan kaynaklanan bir karışıklık söz konusudur.[69] Rosanette'in yürek çığlığının şu: "Namuslu kadınlarla gönül eğlendirmek niye?[70]" örtük çaprazlamasına, Frédéric'in aşk konusundaki yer değiştir-

meleri anlam katar. Frédéric'i de farkında olmaksızın suç ortaklığına katan Martinon'ca hazırlanmış bir karşılıklı yer değiştirme ise hesaplanmış bir yan sunar: Kendisi Cécile'in yanında oturmak için, Mme Arnoux'nun yanında oturmaktan son derece mutluluk duyan Frédéric'i yerinden kaldırır.[71] Yine Martinon'ca hazırlanan bir başka bilinçli yer değiştirme de şudur: Bir kez daha kurbanının suç ortaklığıyla, Martinon, Mme Dambreuse'ü Frédéric'in kollarına iter; bu arada, kendisi daha sonra evleneceği Cécile'e kur yapmaktadır, böylelikle onun aracılığıyla M. Dambreuse'ün servetine kalıt yoluyla konacaktır; bunun için önce Mme Dambreuse'ün peşinde koşmuş ama Frédéric'in bu kalıtı aldığı sırada Mme Dambreuse kocasının kalıtından yoksun bırakılmıştır.

Frédéric, ikili oyun ya da ikiye bölünme stratejileri arasında, "kendi gerçek ortamını[72]" bulduğu ve kendisine "bir dinginlik, köklü bir doyum[73]" sağlayan kentsoylu evren içinde bir süre için konumunu korumanın yollarını aramaktadır. Birbirlerinden ayrı uzam ve zamanlar oluşturarak zıtları bir araya getirmeyi dener. Zamanının ve kimi yalanların usçul bir biçimde bölüştürülmesi pahasına, "kentsoylu saygının[74]" somut örneği Mme Dambreuse'ün soylu aşkını ve ikili sadakatsizliğin çekiciliğinin ayrımına vardığı sırada Frédéric'e tutkuyla bağlanan Rosanette' in karasevdasını ele geçirir: "Kadınlardan birisine biraz önce ettiği yeminin aynısını ötekine de ediyor, her ikisine de birbirlerinin eşi çiçekler gönderiyor, aynı anda her ikisine de yazıyor, ardından onları birbirleriyle karşılaştırıyordu; – aklından hiç çıkmayan bir üçüncüsü vardı. Onu elde etmenin olanaksızlığı, bir almaşma içinde hazzı canlandıran sinsiliklerini haklı çıkarıyordu.[75]" "Bir muhafazakârın desteklediği ve bir kızılın övdüğü[76]" adaylığı sırasında aynı stratejiyi uygulayınca siyasette de başarısızlığa uğrar: "Biri muhafazakâr, öteki kızıl iki yeni aday ortaya çıkmıştır; ne olursa olsun bir üçüncünün başarılı olması söz konusu değildir. Frédéric yanılmış, iş işten geçmiştir; daha önce gelmesi, harekete geçmesi gerekirdi.[77]"

Toplumsal bakımdan birbirini dışarlayan olası durumların beklenmedik çatışması olan *rastlantı*'nın gerçekleşme olasılığı, aynı zamanda bağımsız dizilerin birlikteliği içinde de yer alır. Frédéric'in duygusal eğitimi, evrenler arasındaki, sanatla para, katıksız aşkla çıkar aşkı arasındaki uyuşumsuzluğun aşamalı bir biçimde öğrenilmesidir; "ikili varoluş"un ikili düzeninin, anlaşılmazın içinde bir arada bulunmasına olanak tanıyan yapısal bakımdan bağdaşmaz olasılıkların iç içe girmesini belirleyerek toplumsal yaşlanmayı saptayan yapısal bakımdan kaçınılmaz rastlantıların tarihidir: Bağımsız nedensel dizilerin birbirlerini izleyecek biçimde karşı karşıya gelmesi, giderek tüm "yan olasılar"ı ortadan kaldırır.[78]

Önerilen örneği doğrulamak için Frédéric'in dağınık tutkularını engelleyen alanın yapısal gerekliliğinin aynı zamanda Arnoux'nun temelde çelişkili girişimini de haklı çıkaracağını gözlemlemek yeterlidir: Yapısal bakımdan Frédéric'in gerçek anlamda ikizlemesi olan bu sanat tüccarı, sanat çevreleri içinde paranın ve iş dünyasının temsilcisi olarak, onun gibi çift kimlik taşır.[79] Frédéric gibi sanatla para arasında aralıksız ikili oyunu sürdürerek evrenlerin bağdaşmazlığı yasasının kendisini yazgılı kıldığı kaçınılmaz sonucu bir süre geciktirse de, Arnoux, kararsızlığı ve zıtları bir araya getirme tutkusuyla yıkımdan kaçamaz: "Sanatın düzeyine çıkabilmek için yeterince zeki olmadığı gibi, salt çıkarını düşünecek denli kentsoylu da değildi; öyle ki, kimseyi hoşnut bırakmaksızın yıkıma doğru gidiyordu.[80]" Frédéric'in yönetim ya da iş dünyasında elde etmeyi amaçladığı orunlarla karşılaştırıldığında, Deslauriers ve Hussonnet'nin onun için tasarladıkları son orunlardan birisinin, eskiden Arnoux'nun sahip olduklarından birisiyle son derece benzerlikler taşıması dikkat çekicidir: "Haftada bir akşam yemeği daveti vermelisin. Gelirinin yarısını bunun için harcasan da bu zorunlu! İnsanlar bu davetlere gelmek isteyecek, kimileri için bir merkez, senin için de bir kaldıraç olacak; kamuoyunu iki ucundan, yazın ve siyaset uçlarından ele geçir-

diğimizde, göreceksin altı aya kalmaz Paris'in kaymağını biz yiyeceğiz.[81]"

"Yitirenin kazandığı," Frédéric'in yaşamının tam kendisi olan bu tür oyunu anlamak için, bir yandan Flaubert'in aşağı yukarı aynı anda ve aynı çevre içinde: Bohem çevreyle sanatçıların çevresinde ortaya çıkmaya başlayan aşk biçimleriyle sanat aşkı biçimleri arasında saptadığı uyumu, öte yandan katıksız sanat aşkını iş dünyasıyla karşıtlaştıran tersyüz edilmiş ilişkiyi göz önünde tutmak gerekir. İş dünyası bakımından, sanat oyunu "yitirenin kazançlı çıktığı" bir oyundur. Bu tersyüz edilmiş ekonomik çevre içinde, paraya, yüksek görevlere ("yüksek görevler onur kırıcıdır" diyen, Flaubert'in kendisidir), yasal veya gayri meşru kadınlara, kısacası *yüksek sosyete* içindeki başarının, yeryüzündeki başarının ve bu çevre içindeki başarının tüm simgelerine ancak öteki dünyadaki selameti tehlikeye atarak ulaşılabilir. Bu *aykırı* oyunun temel yasası, çıkar gütmemeye duyulan ilgidir: Sanat aşkı, en azından sıradan, kentsoylu tiyatronun sahnelediği "sıradan" çevrelerin bakış açısından ele alındığında, çılgın bir aşktır.

Evrenler arasındaki bağdaşmazlık yasası, sanat aşkı biçimleriyle aşk biçimleri arasındaki türdeşlik aracılığıyla yerine oturur. Gerçekten de, tutku bakımından sanatla güç arasında gelip giden kararsızlıklar, öykü içinde ilerledikçe daralma eğilimi gösterir; bu durum, Frédéric'in sanat çevresi içinde veya iş yaşamında (M. Dambreuse'ün yönettiği şirkette genel sekreterlik ya da Danıştay'da stajyerlik) saygın bir mevki arasında kararsız kalmasına karşın, geçerlidir. Duygusal düzlemdeyse, tersine karasevdayla çıkar aşkları arasındaki büyük çaplı duraksamalar sonuna değin sürer: Frédéric, Mme Arnoux, Rosanette ve Mme Dambreuse arasında kalmıştır; buna karşın kendisiyle "nişanlanma" olasılığı en yüksek kişi olan Louise (Roque), Frédéric için bir sığınaktan ve hisse senetlerinin düştüğü sırada, hem düzanlamda hem de yananlamda bir öç aracından başka bir şey değildir.[82] Ve olasılıkların uzamını daraltan rastlantıların birçoğu bu üç kadın aracılığıyla gerçekleşecektir; daha doğrusu bu rastlantılar, Frédéric'in bu kadınlar aracılığıyla Arnoux

veya M. Dambreuse'le, sanat ve yetke ile kurduğu ilişkilerden doğacaktır.

Her birinin öteki iki kişiye karşıt olarak tanımlandığı bu üç kadın kişiliği, bir olasılıklar dizgesi sunar: "Onun [Mme Dambreuse] yanındayken, ne tüm benliğini sarıp Mme Arnoux'ya taşıyan coşkuyu ne de daha önceden Rosanette'i içine attığı keyifli dağınık yaşamı duyumsuyordu. Ama, soylu olduğu, zengin olduğu, dindar olduğu için bu kadını sıradışı ve güç bir şey gibi ele geçirmeye can atıyordu.[83]" Hafif kadınla, düşlemek ve geçmişin gerçekdışı içinde sevmeyi sürdürmek için geri çevrilen ağırbaşlı kadın arasındaki karşıtlık çerçevesinde, Rosanette, Mme Arnoux'nun zıddıdır; "hiçbir şeyi olmayan" kadınla, değer biçilemeyen, kutsal, "azize[84]" arasındaki karşıtlıktır bu: "Birisi delişmen, çabuk kızan, oyalayıcı öteki ağırbaşlı ve neredeyse bir rahibe gibidir.[85]" Bir yanda, toplumsal gerçekliğin (bir "kaltak[86]") kendini her zaman hissettirdiği (böyle bir anneden, ancak kendisinin de önerdiği üzere aşağılık olduğunu kabul edip babası gibi Frédéric adını taşıyacak bir oğula sahip olunabilir) bir kadın söz konusudur. Öte yanda, her şeyin, kendisini bir anne[87] hem de kendisine benzeyecek bir "küçük kız" annesi[88] olmaya yazgılı kıldığı kadın vardır. Mme Dambreuse'e gelince, hem Rosanette'le hem de Mme Arnoux ile karşıtlaşır: Frédéric'in belirttiği gibi tüm "kısır tutku[89]" biçimlerinin, tutkuyu yok ettiği için kentsoylu aileleri yılgınlığa düşüren "çılgınlık" veya "karasevda"nın tam karşıtıdır. Louise ile olduğu gibi onunla da, ama daha üst bir gerçekleşim düzleminde, yetke ve aşk, duygusal ilişki ve iş ilişkisi çatışkısı ortadan kalkar: En üst düzeyde eski düşlerine yeniden kavuşan Mme Moreau'nun da elinden alkışlamaktan başka bir şey gelmez. Saygınlık ve para getirmekle birlikte, Frédéric'in geriye dönük olarak "biraz iğrenç bir vurgun[90]" gibi göreceği bu kentsoylu aşk, tersine ne sevinç ne de "hayranlık" uyandırmaz ve özünü resmi aşklardan almak zorundadır: "Eski aşkını kullandı. Eskiden Mme Arnoux'nun kendisine hissettirdiği her şeyi: iç çöküntülerini, korkularını, düşlerini sanki ondan esinlemiş gibi anlattı.[91]" "O zaman, gözünden kaçan şeyin, duygularının yanlışlığının ayrımına vardı. Ateşli duygular taşıyormuş gibi davranmaktan da geri

durmuyordu; ama bunları duyumsamak için Rosanette'i veya Mme Arnoux'yu düşlemesi gerekiyordu.[92]"

Frédéric'in sanatsal tutkularına son veren ilk rastlantı, noterden aldığı on beş bin frangı kullanabileceği olası üç seçenek arasında bir karar vermek zorunda kaldığı sırada ortaya çıkar:[93] Ya bu parayı iflastan kurtulması için Arnoux'ya verecek (böylelikle Mme Arnoux'yu da kurtaracak), veya Deslauriers ile Hussonnet'ye vererek yazına atılacak ya da yatırımlar yapması için M. Dambreuse'e bırakacaktır.[94] "Sözünde durmak istediğinden Deslauriers'ye lanetler yağdırarak evinde kaldı; oysa Arnoux'yu da hoşnut etmek istiyordu. 'M. Dambreuse'e başvursam mı acaba? Ama ne gerekçeyle ondan para isteyebilirim? Maden kömürü hisseleri nedeniyle, tersine benim ona para vermem gerekiyor![95]'" Böylece yanlış anlama dallanıp budaklanır: Dambreuse onu genel sekreterlik görevine getirirken, Mme Arnoux'nun isteği doğrultusunda, aslında Arnoux'lara yardım ettiğini düşünmektedir.[96] Böylece kendisini Arnoux'larla, daha açık bir anlatımla karısına duyduğu tutku aracılığıyla sanat dünyasıyla birleştiren ilişkiden, Frédéric için sanatsal olasıların yıkımı, ya da daha doğrusu kendisine egemen olan, birbirini karşılıklı olarak dışarlayan olasıların: karasevdanın, kendisine kalan kalıtı geri çevirmeye yönelik ilkenin ve bunu söylemenin, dolayısıyla tutkunun; sanat dünyasındaki, bir başka deyişle yetke-dışının evrenindeki saygınlığın çelişkili tutkusunun; gerçek güce teslim olan kararsız tutkunun çatışması ortaya çıkar.

Yanlış anlamadan ve ikili oyundan kaynaklanan ve tüm ikili oyunlara kesin bir son veren bir başka rastlantı: Frédéric'in sudan bir gerekçeyle kendisinden ödünç aldığı on iki bin frangın, Arnoux'ları, dolayısıyla Mme Arnoux'yu[97] kurtarmaya yönelik olduğunu anladığında, Mme Dambreuse, Deslauriers'nin önerisiyle Arnoux'larm mallarını açık artırmayla sattırır. Bu olayda Rosanette'ten kuşkulanan Frédéric onunla ilişkisini koparır. Ve Mme Dambreuse ile Rosanette'i, Mme Arnoux'nun "kutsal kalıntıları" çevresinde birleştiren de, son karşılaşma, yapının ana örneğe uygun olarak belirmesidir. Açık artırmada, Mme Dambreuse'ün, Mme Arnoux'nun çekmecesini satın alması, ödenen parayla orantılı olarak (bin frank) bu nesnenin

simge ve aşk değerinin de düşmesine yol açar, Frédéric ilişkilerini koparak misilleme yapar ve "bu eşyaya bir servet harcayarak[98]" Mme Arnoux'yu değersiz nesne konumundan kurtarır. Aşkı satın alanla satan iki kadın, kentsoylu aşkların iki somut örneği, yağlı kuyrukla metres, ayrıca sosyete ve kibar fahişeler çevresi gibi, birbirlerini bütünleyen ve aşamalanmalı bir nitelik sunan iki kadın arasında kalan Frédéric parayla ya da kentsoylu çıkar nesnelerinin hiçbiriyle ölçülemeyen saf aşkı, katıksız bir sanat yapıtı gibi, satılamayan ve satılmak için yapılmamış bir şeye duyulan aşkı ortaya koyar. Aşk içinde, katıksız aşk sanat için sanat düşüncesiyle karşılaştırılabileceği gibi, sanat için sanat da, sanata duyulan katıksız aşkı simgeler.

Yazınsal metni bilimsel metinden ayıran en yetkin tanıklık, yazınsal metinlerin, bilimsel incelemenin yoğun bir çaba harcayarak sergilemek ve açıklamak zorunda kaldığı bir yapı ve bir öykünün tüm karmaşıklığını bir noktada toplama ve yoğunlaştırma yetisini içermeleridir; hem eğretileme hem de düzdeğişmece gibi işlev gören duyarlı bir kişilik ve bireysel bir serüvenin somut özgünlüğü içinde bu yeti, bir öz nitelik gibi ortaya çıkar. Böylece, açık artırma yoluyla yapılan satış, bir anda gümüş kapama aygıtlı çekmecenin tüm öyküsünü iç içe sokar; kendi içinde bu öykü, üç kadının karşılaştırılmasına ve simgeledikleri şeylere ilişkin tüm yapıyı ve öyküyü yoğunlaştırır: Arnoux'ların. Choiseul sokağındaki evlerinde verdikleri ilk akşam yemeğinde, çekmece orada, şöminenin üzerindedir; Rosanette' e Arnoux'nun verdiği keşmir kumaşın faturası, burada Mme Arnoux'nun eline geçecektir. Frédéric, bu faturanın farkına, Rosanette'in evinde, ikinci sofada, "kartvizitlerle dolu bir vazo ile bir yazı takımı arasında" dururken varacaktır. Mantıksal olarak, bu vazo üç kadın arasındaki son karşılaştırmanın daha doğrusu Frédéric *ile* üç kadın arasında bu nesne için gerçekleşen ve Freud'ün incelediği "üç çekmece izleğini" ister istemez akla getiren son karşılaştırmanın tanığı ve nesnesidir.

Freud'ün çıkış noktası olarak, Shakespeare'in *The Merchant of Venice*'inin (Venedik Taciri) bir sahnesini aldığı bilinmektedir; burada talipler, biri altın, öteki gümüş ve üçüncüsü de kurşundan üç çekmece arasında bir seçim yapmak zorundadır. Freud,

bu temanın aslında "bir erkeğin üç kadın arasındaki seçimini" işlediğini göstermektedir: Çekmeceler "kadında temel olanın, dolayısıyla kadının kendisinin simgeleridir.[99]" Mme Arnoux' nun düşlediği saflığın, çekmecesinin para karşılığı ele geçirilmesiyle betimlendiği biçimde kirletilmesini anıştırmak için farkında olmadan gerçekleştirdiği söylencesel tasarım aracılığıyla, Flaubert'in toplumsal bakımdan türdeş bir tasarımı da, bir başka deyişle sanat ve para arasındaki karşıtlığı da devinime geçirdiği varsayılabilir; böylelikle önceleri yokmuş gibi görünen toplumsal uzama özgü bir bölgenin, yazınsal alanın betimlemesi de gerçekleştirilir. Yazınsal alan da, katıksız aşkla birleşen arı sanat ile, iki biçim altında, büyük olarak nitelendirilebilen, kentsoylu tiyatroyla simgeleşen ve Mme Dambreuse kişiliğiyle birleşen paralı sanatı ve küçük olarak adlandırılabilen, vodvil, kabare ya da günlük yazılarla simgeleşen ve Rosanette'i çağrıştıran paralı sanatı bir araya getiren kentsoylu sanat arasındaki karşıtlık çerçevesinde düzenlenir. Burada da, yazarın, geliştirdiği bir öyküden yararlanarak ve bu öykü aracılığıyla en derinlere gömülmüş, birincil yatırımlarına en dolaysız biçimde bağlı olduğu için, zihinsel yapılarının ve yazınsal stratejilerinin kökeninde yer alan karanlık yapıyı gün ışığına çıkarmaya yöneldiğini varsaymak zorundayız.

Yazı'nın Gücü

Böylelikle, Flaubert ile Frédéric arasında birçok kez anımsatılan gerçek ilişki bölgesine gelinmektedir. Geleneksel olarak özyaşamöyküsel türden hoş ve yapmacıksız bir yansımanın görüldüğü yerde, aslında bir *özyansıma*, özçözümleme, toplumçözüm girişimi görmek gerekir. Flaubert, Frédéric'ten, onu tanımlayan kararsızlık ve güçsüzlükten ayrılır; bu ayrılığa, çok sayıda güçsüzlüğünün yanı sıra yazma, yazar olma yetisinden yoksun bulunduğunu ortaya koyan Frédéric'in öyküsünü yazma ediminde bile tanık olunur.[100] Bu yolla yazarın kişilikle özdeşleşmesini anımsatmak bir yana, Flaubert'in, Frédéric'in başladıktan hemen sonra bıraktığı, Venedik'te geçen ve "erkek

kahramanın kendisi, kadın kahramanın da Mme Arnoux olduğu[101]" bir roman yazdığını belirtmesinin nedeni, kuşkusuz, Frédéric'in öyküsünü yazma edimi içinde Gustave'a ve aşkı Mme Schlésinger'e karşı aldığı mesafeyi daha belirgin bir biçimde vurgulamaktır.

Flaubert, geçmişe yönelik bir biçimde kendi kendisiyle uyum sağladığı Frédéric'in öyküsünü yazarak Gustave'ın kararsızlığını, "derin uyuşukluğunu[102]" yüceltir. Frédéric, Mme Arnoux'nun "romantik kitapların kadınlarına özgü[103]" havasını sever; gerçek mutluluk içinde düşlenen mutluluğu[104] hiçbir zaman bir bütün olarak bulamaz; kral metreslerinin yazınsal anıştırması içinde, "geçmişe dönük ve dile getirilemeyen bir şehvetle[105]" yanıp tutuşur; beceriksizlikleri, kararsızlıkları ya da incelikleriyle, bir arzunun doyurulmasını veya bir tutkunun gerçekleştirilmesini geciktiren ya da engelleyen nesnel rastlantılarla elbirliği eder.[106] Türk kadının evinde yüzlerine gözlerine bulaştırdıkları ziyareti Frédéric ile Deslauriers'nin geçmişe özlem içinde anımsamasıyla romanı sonuçlandıran tümceyi ele alalım: "En güzel anılarımızı orada yaşadık." Bu tümce, saflığın ve temizliğin yıkımı, geçmişe yönelik bir bütünlenim gibi ortaya çıkar: Gerçekten de Frédéric'in, kararsızlık içinde belirleyici niteliğiyle güçsüzlük ilkesine bağlanan tüm öyküsünü, bir başka deyişle aralarında bir seçim yapmak istemediği birçok olasılığı gücül olarak elinde bulundurma deneyimini özetler. Frédéric ile ilişkisini: "Önemi yok, birbirimizi çok seveceğiz" tümcesiyle anımsatan Mme Arnoux gibi yaşamlarını ancak yakın gelecek zamanda yaşayabilen herkes, umutsuzca bu geri dönüşlü açınlamaya yazgılıdır.

Flaubert'in *Correspondance*'ında (Yazışmalar), onun Frédéric'in ağzından konuştuğu izlenimi uyandıran en az yirmi tümce gösterilebilir: "Gördüğümde veya başkaları söz ettiğinde ilgimi çekmeyen birçok şey, bunlarla ilgili olarak konuşurken, özellikle de yazarken beni heyecanlandırmakta, öfkelendirmekte, yaralamaktadır.[107]" "Şarabı, aşkı, kadınları, ünü, sevgili dostum, ancak ne sarhoş, ne sevgili, ne koca, ne de eski asker olmamak koşuluyla betimleyeceksin. Yaşamın içine karışıldığında, onu görmek güçleşir, acı duyulur veya sonuna değin tadı

çıkarılır. Bana göre sanatçı, aykırı yaratılmış –doğa dışı– bir şeydir.[108]" Ama, *L'Éducation*'un yazarı, kesinlikle Frédéric'in "edilgen tutkusu[109]"nu sanatsal bir tasarıya dönüştürmeyi becerebilen kişidir. Flaubert: "Frédéric benim" diyemezdi. Kendisininki de olabilecek bir öykü yazarak, bu başarısızlık öyküsünün öyküyü yazan kişinin öyküsü olduğunu yadsır.

Flaubert, Frédéric'e yazgı gibi sunulan şeyden bir *kesin yargı* çıkarmıştır: Yazınsal bir topluluğa ya da bir dergiye[110] bağlanma gibi katışıksız düşünsel belirlenimler denli, kentsoylu uğursuzluklar gibi toplumsal bir konuma bağlanan toplumsal belirlenimlerin de yadsınması. O, tüm yaşamı boyunca bu belirsiz konumda kalmayı, topluluklara ve sürtüşmelerine, çeşitli aydın ve sanatçı türlerini kendi içlerinde karşı karşıya getiren kavgalara ve bunların tümünü çeşitli "mal sahipleri"yle yüz yüze getiren çatışmalara şöyle bir göz atabilen bu *yansız alan*'daki konumunu korumayı denedi. *L'Éducation sentimentale*, bu çalışmanın ayrıcalıklı bir anını oluşturur: Estetik niyet ve bunun neden olduğu yansızlaşma, burada kendini oluşturmak için yadsımak zorunda kaldığı olasıya da, bir başka deyişle "yaratıcı"nın, ortaya çıkartmaya çalıştığı etken kararsızlığının doğal eşdeğerlisi ve Frédéric'in başarısızlığının nedeni edilgen kararsızlığına da uygulanırlar. Sıradan kişilerde aynı anda hatta ardışık biçimde ulaşılamayan, aralarında bir seçim yapmanın zorunlu olduğu, kişiler istesin ya da istemesin seçimlerinde belirleyici olan tüm toplumsal konumların dolaysız bağdaşılırlığı, ancak yazınsal yaratım aracılığıyla ve yazınsal yaratım içinde yaşanılabilir.

"İşte bu nedenle Sanat'ı severim. En azından burada, bu kurgular evreninde her şey özgürlüktür. Burada her şeyde doyuma ulaşılır, her şey yapılabilir, hem kral hem de halk, etken ve edilgen, kurban ve din adamı olunabilir. Sınır yoktur; insanlık, sizin için, tümcenizi tamamladığınızda, soytarının gösterisinin sonunda yaptığı gibi çıngıraklarını çalacağınız bir kukladır.[111]" Ermiş Antonius'un da geriye dönüşümlü olarak katıldığı düşsel özyaşamöykülerini de anımsatalım: Nitrie keşişlerinin yanında kalmakla iyi yaptım [...]. Ama sıradan bir din adamı olarak rahiplere daha çok yardımım dokunurdu [...]. Sözgelimi, dilbilgici,

felsefeci olmak yalnızca benim bilebileceğim bir işti [...]. Asker olmak daha da iyiydi [...]. Paramla, bir köprüden geçiş hakkı toplamak için âşarcılık görevi satın almamı engelleyecek bir şey de yoktu.[112]" Olası kişilikler izleği üzerine çok sayıdaki çeşitlemeler arasında, George Sand'a yazdığı bir mektubun şu bölümünü de anımsatalım: "Başlayan bir yaşama, yeni açılmış bir varoluşun şaşkınlığına ilişkin duyguyu sizin gibi algılamıyorum. Tersine, her zaman var olmuşum ve Firavunlar dönemine değin uzanan anılarla doluymuşum gibi geliyor bana. Kendimi, tarihin çeşitli dönemlerinde, çok belirgin bir biçimde, çeşitli meslekleri sürdürürken ve birçok servetin sahibi olarak görüyorum. Güncel kişiliğim, yitmiş kişiliklerimin bir özeti. Nil üzerinde gemicilik yaptım, Pön savaşları dönemi Roma'sında *leno* (kadın satıcısı), ardından Suburre'de tahtakurularının yediği Yunanlı söz sanatı öğretmeni oldum. Haçlı seferleri sırasında, Suriye kıyısında gereğinden fazla üzümü mideye indirip çatladım. Korsan ve keşiş, cambaz ve arabacı oldum. Belki Doğu'nun imparatoru da?[113]"

Yazı, toplumsal varoluşun belirlenimlerini, kısıtlamalarını ve sınırlarını yıkar: Toplumsal bakımdan var olmak, toplumsal yapı içinde belli bir mevkie sahip olmak ve özellikle söz alışkanlıklarıyla zihin düzenekleri biçiminde[114] bunun belirtilerini taşımak, ayrıca topluluklara katılmak, bunları desteklemek ve bunlarca desteklenmek kısaca bunlara *bağlanmak* ve yükümlülükler, borçlar, görevler, özetle denetimler ve zorunluluklar biçiminde varlıklarını kabul ettiren bu nesnel, geçirimsiz, sürekli toplumsal ağlarla çevrili olmaktır. Berkeley idealizmi gibi, toplumsal dünyanın idealizmi de yukarıdan görüşü ve egemen, çalışmanın boyunduruğundan kurtulmuş seyircinin mutlak bakış açısını varsayar; fizik ve toplumsal dünyaya direncin arttığı ve Flaubert'in söylediği gibi "bir sıçrayışta insanlığın üzerine çıkabilen, göz bağlantısı dışında onunla ortak hiçbir yanı bulunmayan bir bakış açısıdır bu." Sonsuzluk ve heryerdelik, katıksız gözlemcinin kendisine sunduğu ilahi yetilerdir. "Başkalarının da yaşadığını ama benimkinden farklı bir yaşam sürdüğünü görüyordum: Kimileri inanç sahibiydi, kimileri bunu yadsıyor,

başkaları kuşku duyuyor son olarak kimileri de bunu kafalarına hiç takmıyor, kendi işlerine bakıyor, yani mağazalarında mallarını satıyor, kitap yazıyor ya da kürsülerinden avaz avaz bağırıyordu.[115]"

Burada da, Flaubert'i, Gustave'ın hem sınırlarını aştığı hem de elinden çıkarmadığı bir olasılık gibi Frédéric'e bağlayan temel ilişkinin ayrımına varılır. Frédéric'in kişiliği aracılığıyla Flaubert, Frédéric'in beklentilerine sunulan mevkiler bütünüyle ilişkisi, geçici olarak toplumsal kısıtlamalardan kurtulmuş, Sartre'ın *La Mort dans l'âme*'da (Tükeniş) söylediği gibi, "bakacak kimsesi olmadan, yersiz yurtsuz, inançsız ve yasa tanımaksızın" kentsoylu yeniyetmenin özengenliği içinde dile getirilen toplumsal dünyanın ülküselliğini dışa vurur. Bu arada, Frédéric'in sürdürdüğü *toplumsal heryerdelik*, yazarlık uğraşının toplumsal tanımı içinde yer alır ve bundan böyle, sanatçının, ne bir yerle bağlantısı ne de kökleri olmayan yaratılmamış "yaratıcı" olarak sunulması içinde yer alacaktır; bu sunuş, yalnızca yazınsal üretimi değil, aydın koşulunu yaşamanın tüm biçimini yönlendirir.

Ama, toplumsal belirleyenler sorununu, tüm belirlenimleri elde etmeye yönelik tutkudan ayırmak ve toplumsal dünya ile çatışmalarını düşünce düzleminde şöyle bir gözden geçirmek kolay değildir. Frédéric'in öyküsünden akılda kalan, düşünsel tutkunun, zamansal tutkuların iflasının düşsel olarak tersine çevrilmesinden başka bir şey olmadığıdır. Başarısızlığa uğramış devrimci (ya da başarısız olduğu için devrimci olmuş) dostlarına küçümsemeyle baktığı sırada yörüngesinin doruğunda bulunan Frédéric'in, kendini en çok işleri kötüye gittiği sırada aydın olarak görmesi anlamlı değil midir? M. Dambreuse'ün hisse senetleri konusunda yaptığı yakınmayla ve arabasıyla Rosanette konusunda Mme Dambreuse'ün dokundurmalarından şaşkınlığa düşen Frédéric, bankacılar arasında aydın konumunu savunur ve şu sonuca varır: "İş dünyası umurumda bile değil.[116]"

Ve yazar, "kentsoylular"a ve kendini içlerinde tutsak kıldığı zamansal iyeliklere –mallar, unvanlar, madalyalar, kadınlar– duyduğu küçümsemenin, başarısızlığını seçmeci yadsımanın soyluluğuna dönüştürmeye vardırdığı başarısız "kentsoylu"

hıncına bir şeyler borçlu olup olmadığını sormaktan nasıl kaçınabilir? "Sanatçılar: Çıkar gütmemeleriyle övünmek" der *Yerleşik Fikirler Sözlüğü.* Çıkar gütmemeye duyulan köklü inanç, yoksulluğu yadsınan zenginliğe, dolayısıyla tinsel zenginliğe dönüştüren olağanüstü altüst oluşun temel kuralıdır. Düşünsel tasarıların en yoksulu bile bir servet, uğruna elden çıkarılan servet değerindedir. Dahası, her durumda yeğleneceği için onunla boy ölçüşebilecek zamansal bir servet yoktur... Düşsel zenginliğin düşsel yadsımasını doğrulayacağı varsayılan özerkliğe gelince, bu, koşullara bağlı ve "kentsoylu"nun kendisine ayırdığı evrenle sınırlı özgürlük olabilir mi? "Kentsoylu"ya karşı başkaldırı, varoluşunun tam anlamıyla tepkisel temel kuralını göz ardı ettiği sürece yadsıdığı şeyin egemenliği altında kalmaz mı? Kendisinden uzakta tutarak, yazara kendisine karşı mesafe alma olanağı sağlayanın da "kentsoylu" olmadığından nasıl emin olabiliriz?[117]

Flaubert'in Yöntemi

Böylece, Frédéric kişiliği ve toplumsal uzam içinde konumunun betimlenmesi aracılığıyla, Flaubert kendine özgü roman yaratımının kökeninde yer alan üretici yöntemi sunar: Farklı toplumsal uzamlarda, karşıt konumların ikili biçimde yadsınması bağıntısı ve toplumsal dünyaya karşı, nesnelleştirici bir uzaklık bağıntısının temelinde yer alan uygun davranışların benimsenmesi.

"*İki derin kütle arasında* sıkışıp kalan Frédéric, zaten büyülenmiş ve son derece eğlenerek kımıldamaksızın duruyordu. Düşen yaralılar, yerde yatan ölüler gerçek yaralı, gerçek ölü gibi değildiler. Bir *gösteri* izliyor gibiydi.[118]" Bu *estetikçi yansızlığa* tanıklık eden çok sayıda bölüm gösterilebilir: "Bugünkü işçi sınıfının yazgısına, değirmentaşını çeviren ilkçağ kölelerinin yazgısından daha fazla üzüntü duymuyorum, ne daha çok ne de daha az. İlkçağ insanlarından daha çok modern, Çinliden daha fazla Fransız değilim.[119]" "Benim için yeryüzünde güzel dize-

lerden, iyi tasarlanmış, uyumlu, ezgili tümcelerden, güzel güneş batımlarından, ay ışığından, renkli tablolardan, antik heykellerden ve çok belirgin başlardan başka bir şey yoktur. Bunun ötesi hiçliktir. Mirabeau olmaktansa Talma olmayı yeğlerdim çünkü o, daha katıksız güzellik ortamı içinde yaşadı. Köle uluslar, bende kafesteki kuşlardan daha fazla acıma duygusu uyandırmıyor. Tüm siyaset konusunda anladığım tek şey varsa o da başkaldırıdır. Türkler gibi kaderci olduğumdan, insanlığın ilerlemesi için yapabileceğimiz her şeyin ya da hiçbir şeyin aynı kapıya çıktığına inanıyorum.[120]" Hiççi esinini kışkırtan George Sand'a, Flaubert şöyle yazar: "Ah! tiksinç işçiden, budala kentsoyludan, aptal köylüden ve çekilmez din adamından ne kadar bezdim! Bu yüzden, elimden geldiğince antik dönemlere sığınıyorum.[121]"

Bu ikili yadsıma, kuşkusuz roman söyleminin üretici taslakları gibi işlev gören tüm ikili kişiliklerin, birinci *Éducation sentimentale*'in Henry ve Jules'ünün, *L'Éducation*'da Frédéric ve Deslauriers'nin, Pellerin ile Delmar'ın, vd. kökeninde yer alır. Ayrıca, bakışım ve karşıtlamalara (Demorest'te yayımlanan *Bouvard et Pécuchet*'nin [Bilirbilmezler ya da Bouvard ve Pécuchet] senaryolarında son derece belirgin olan), koşut şeyler arasındaki karşıtlamalara ve karşıtlamalı şeyler arasındaki koşutlara duyulan beğeni içinde kendini belli eder ve bu beğeni, özellikle tüm duygusal tersinmelerle ve aynı çaprazlama yapısının özyaşamöyküsel süreçler biçimi altında, zaman içinde yalın gelişimleri olan tüm bağlaşık siyasal sapmalarla birlikte, Flaubert'in kişiliklerinden birçoğunu yetke alanlarının bir ucundan ötekine götüren çapraz yörüngelerde de ortaya çıkar: *L'Éducation sentimentale*'de, devrimci Hussonnet, tutucu ideologa dönüşür ve cumhuriyetçi Sénécal, hükümet darbesi adına çalışan bir polis olur ve barikatlarda eski dostu Dussardier'yi öldürür.[122]

Ama Flaubert'çi buluşun gerçek kaynağı olan bu üretici taslağın en açık tanığı, Flaubert'in romanlarının senaryolarını yazdığı not defterleridir: Biçimlendirme çalışması nedeniyle yazının karalayıp gizlediği yapılar, burada tüm açıklığıyla ortaya çıkar. Yörüngeleri üç kez kesişen iki karşıt çift, özellikle kent-

soylu düş kırıklığını dengeleyecek biçimde soldan sağa dönüş yapar, inançlarını yadsır, parti değiştirir ve yüz seksen derecelik dönüşler yaparlar. Flaubert'in, son derece önem verdiği, *L'Éducation*'ununkini oldukça andıran bir toplumsal uzam içinde bu dönüşlerden ikisini sahnelediği "Le serment des amis" (Dostların Andı) başlıklı taslağı kesmeden buraya aktarmakta yarar görüyorum.

LE SERMENT DES AMIS

Kimliği belli olmayan bir [sanayici] <tüccar> büyük
bir servet edinir

çift
bir yazın adamı, önce şairdir...
sonra gazeteciliğe dönerek ünlü
olur
gerçek bir şair –giderek özenli
ve anlaşılmaz– somut
hekim
tüzeci yasa adamı. noter

çift
Avukat – cumhuriyetçi. kamu bakanı olur
gücünü kırmak için ailesi
araştırılır (ern. şövalye)
gerçek bir cumhuriyetçi sırasıyla tüm
ütopyalar
(Emm. Vasse)
giyotinle öldürülür
bir büroda memur

Erkeğin, Kadın tarafından aşağılanması.–
Demokrat kahraman, <aydın> laik
< & yoksul> soylu bir katolik kadına âşık.
felsefe ve modern din çatışır, –
& birbirlerini etkiler.
Kadına layık olmak için önce erdemli.- <kadın,
onun için eşsiz biri> sonra, bunun hiçbir işe yaramadığını

görerek aşağılaşıyor. & özverili bir davranışla sonda ortaya çıkıyor.– üyesi olduğu Komün'den kadını kurtarıyor daha sonra komüne karşı çıkıyor
& Versailles yanlılarınca öldürülüyor.
Her şeyden önce lirik şair <şiirleri basılmamış> – sonra, tiyatro yazarı <oyunları sahnelenmemiş > – ardından romancı <dikkat çekmeyen> – sonra gazeteci. [*sonra*] *imparatorluk çöktüğünde memur <olacak>.*
– Olivier bakanlığı sırasında güce yönelir
Bunun üzerine, kızını ona [*verecek*] *<vermek ister>*

Bir liberal (biraz <giderek artan oranda> kuşkucu)
Katolik kadın onu yavaşça yozlaştırır
– Kadın, inacını yitirir.
adam, kadını içten içe etkiler.

M. J. Durry, *a.g.y.*, s. 111; s. 258-259.

Burada her şey, yazı çalışmasının (Flaubert'in sık sık anımsattığı gibi "biçem işkencesi"), öncelikle, yetke alanına yönelen herkes için, ilişkinin karşıtlar birliğinin denetlenemez etkilerine egemen olmayı amaçladığını düşündürmektedir. Flaubert'in, Frédéric'le ortak yanını oluşturan (onun kişiliğinde nesnelleştirdiği) ve yazarın kendisini roman kişiliklerinden hiçbiriyle tam anlamıyla özdeşleştirememesine yol açan bu karşıtlar birliği, kuşkusuz anlatıcı konumunun özünde yer alan uzaklığı denetim altında tuttuğu aşırı özenin uygulamadaki temelini oluşturur. Roman yazarlarının (kendi düşüncelerini, kişiliklerinin düşüncesi gibi gösterdiklerinde) sık sık başarısızlığa uğradığı *kişiliklerin birbirlerine karıştırılması*'ndan kaçınma ve gerçek kapsamın kesin olarak tanımlanmasına değin varan bir uzaklığı koruma kaygısı, bana, farklı incelemecilerin ortaya çıkardığı biçemsel özellikler bütününün: onaylama ya da alaya alma değeri taşıyabilen *alıntı*'nın bilerek anlaşılmaz kullanımının ve hem düşmanlık (bu, "ünlü yazarların yaptığı yanlışları derleyenlerin" konusudur) hem de özdeşlemeyi dile getirmenin; dolaysız,

dolaylı anlatımla öykünün özne ve nesnesiyle olan uzaklığını ve anlatıcının bakış açısını kişiliklerin bakış açılarına göre son derece incelikli bir biçimde çeşitlendirmeye olanak tanıyan serbest dolaylı anlatımın yöntemli bir biçimde birbirlerine eklenmesinin ("M. Dambreuse, tüm Fransa'nın en korkak adamı olmuştu. Yeni gelişmeler servetini tehdit ediyor, ama özellikle de deneyimini altüst ediyordu. Bu denli iyi bir düzen! Bu denli akıllı uslu bir kral! Nasıl olur! Dünya batacaktı! Hemen ertesi gün hizmetçileri kovdu, atlarını sattı, sokağa çıkabilmek için sıradan bir şapka aldı, hatta sakal bırakmayı düşündü...[123]"); Gérard Genette'in gözlemlediği gibi, "varsayımsal bir dünya görüşünü benimsettiren[124]" ve yazarın, kişiliklerine "kendi düşüncelerini aktarmak" yerine ayrımına varmaksızın ve ne olursa olsun belli etmeden olası düşünceler yüklediğini açık açık akla getiren *sanki*'nin kullanımının ("Bunun üzerine titredi, sanki yoksulluk ve ümitsizlik içindeki dünyaları görmüştü; içini buz gibi bir hüzün kapladı..."); Proust'un belirttiği gibi, eylem zamanlarının, özellikle de anlatı ve anlatıcının değişik uzaklıklarını belirtmeye yarayan hikâye bileşik zamanı ve belirli geçmiş zaman kullanımının; üç nokta iminin son derece geniş kullanımına benzer bir biçimde, yazarın ve okurun sessiz düşünce yürütmesine olanak sağlayan boş alanların kullanımına başvurmanın; mantıksal türden küçük araya girmelerle, ulama öğelerinin kaldırılmasıyla kendini belli eden, yazarın kendini geri çekmesinin olumsuz –dolayısıyla ayrımına varılmayan– belirimi olan, nedenlilik ya da ereklilik, karşıtlık veya benzerlik bağıntılarını algılanamaz bir biçimde benimseten ve tüm bir eylem ve öykü felsefesinin kullanımına olanak sağlayan, Roland Barthes'ın saptadığı "genelleştirilmiş kopukluk[125]"un ortak kökeni gibi görünmektedir.

Böylece, toplumsal yansızlığın ikili uzaklığı ve özdeşleşmeyle düşmanlık arasındaki kesintisiz salınım, bunun elverişli kıldığı onama ve alay Flaubert'i *L'Éducation sentimentale*'de önerdiği saygınlık alanına ilişkin görüşünü ortaya koymaya hazırlıyordu. Eğer hem içinde kendini ele veren hem de gizleyen bir biçimle bilimsel incelemeden ayrılmasaydı, bu bakış açısının toplumbilimsel nitelik taşıdığı söylenebilirdi. Gerçekten

de, *L'Éducation sentimentale*, içinde üretildiği toplumsal dünyanın yapısını, hatta bu toplumsal yapının biçimlendirdiği, içinde bu yapıların ortaya çıktığı yapıtın üretici kuralı olan düşünsel yapıları olağanüstü doğru bir biçimde yeniden oluşturur. Ama, bunu kendine özgü yollarla, daha açık bir deyişle, "duyarlılıktan söz etmeye elverişli" sözcüklerin "çağrıştırma gücü" aracılığıyla, özellikle *özdekler üzerinde örneklemeler* ya da, daha doğrusu tam olarak etki uyandırabilen ve genellikle gerçek dünyadan tanıdıklarımızın kimilerine *benzeyen* büyülü sözler anlamında *çağrıştırmalar* içinde *görme* ve *duyma* yoluyla yapar.[126]

Duyarlı çeviri, yapıyı, içinde sunulan ve (gerçeklik değil de) bir *inanç etkisi* uyandırmayı sağlayan bir biçimin ardında gizler. Yazınsal yapıtın, zaman zaman (özellikle buradaki gibi, bilgiye ulaşmak için aşılması gereken güçlüklerin düşünsel engellerden çok, istence karşı direnişler olması durumunda) toplumsal dünya üzerine bilimsel olma savı taşıyan birçok yazıdan daha fazla şeyler söyleyebilmesini sağlayan da budur; ama bunu öyle bir biçimde söyler ki, gerçekten söylememiş gibi olur. Örtüyü kaldırma, sınırını ancak yazarın bir anlamda doyumsuzun karşı denetimini elinde tutma olgusu içinde bulur. Gerçekleştirdiği biçimlendirme, yaygınlaştırılmış bir örtmece gibi işlev görür ve önerdiği yazınsal bakımdan gerçeklikten uzaklaşmış ve yansızlaşmış gerçeklik, yazınsal simyanın kendisine sunduğu yüceltmeyle yetinmeye hazır bir bilme isteğini doyuma ulaştırma olanağı sağlar.

Yazınsal metnin ancak gizleyerek örtüsünü kaldırdığı yapıyı tam anlamıyla ortaya çıkarabilmek için, inceleme, bir serüvenin öyküsünü bir dizi deneysel kur-tak düzenine indirgemelidir. İncelemenin köklü bir biçimde düş kırıklığına uğratan bir şeyler içerdiği anlaşılır. Ama uyandırdığı düşmanlık tepkisi, yazınsal deneyimin özgüllüğü sorununun tüm açıklığı içinde ortaya konmasını zorunlu kılar: Biçime aktarmak, aynı zamanda biçimler oluşturmak demektir ve yazınsal anlatımın gerçekleştirdiği yadsıma, başka türlü dile getirilmesi durumunda katlanılamayacak bir gerçekliğin sınırlı anlatımına olanak sağlayan şeydir. "Gerçeklik etkisi", aslında ne durumda olduğunu bilmeyi yadsıyarak öğrenilmesine olanak tanıyan seçilmiş bir gerçeğe

yapılan gönderim aracılığıyla, yazınsal kurgunun ürettiği inancın son derece özel bir biçimidir. Toplumbilimsel okuma çekiciliği yok eder. Yazarla okuru, metnin dile getirdiği gerçekliğin yadsınmasına yönelik aynı bağıntı içinde bir araya getiren ortaklığı askıya alarak, toplumbilimsel okuma, metnin aktardığı gerçeği onun söylediğinden farklı bir biçimde ortaya çıkarır; üstelik tersten uslamlama yoluyla, söylediği şeyi gerçekliğin söylediği gibi dile getirmemesinden kaynaklanan özgüllük içinde tanımlanan metnin gerçekliğini gösterir.[127] Yazınsal nesnelleşmenin içinde dile geldiği biçim, kuşkusuz en derin, en iyi gizlenmiş gerçekliğin (burada, saygınlık alanının yapısı ve toplumsal yaşlanmanın örneği) ortaya çıkmasına olanak tanıyan şeydir çünkü yazara ve okura onu gizleme ve görmezden gelme fırsatı veren örtüdür.

Yazınsal yapıtın çekiciliği, büyük ölçüde, en ciddi şeylerden tam anlamıyla ciddiye alınmayı gerektirmeden söz etmesine dayanır; Searle'e göre bilimden farkı da budur. Yazı, yazarın kendisine hatta okuruna da bütünlenmiş bir anlama gücü olan yadsıyıcı anlama olanağı sağlar. *Critique de la raison dialectique*'te (Diyalektik Aklın Eleştirisi) Sartre, Marx'ın yapıtının ilk okumalarıyla ilişkili olarak şöyle der: "Hem her şeyi anlıyor, hem de hiçbir şey anlamıyordum." Romanların okunması aracılığıyla geliştirdiğimiz yaşama ilişkin algılamamız da böyledir. Flaubert'in belirttiği gibi, yazı ya da okuma aracılığıyla "tüm yaşamları yaşamak" söz konusu olamaz çünkü bunlar aynı zamanda onları gerçek anlamda yaşamama biçimleridir. Okuduğumuz romanlarda yüzlerce kez yaşadığımız şeyi gerçekten yaşadığımızda, "duygusal eğitimimize" sıfırdan başlamak zorunda kalırız. Romansı yanılsamanın romancısı olan Flaubert, böylece bizi bu yanılsamanın kökenine taşır. Romanlarda olduğu gibi gerçeklikte de, romana özgü diye nitelendirdiğimiz ve sayılarının roman yazarlarının sayısıyla eşdeğerli –"Madame Bovary benim"– olduğu kişilikler, belki de kurguyu, söylenildiği gibi gerçeklikten kaçmak ve düşsel dünyalar içinde bir kaçış yolu aramak için değil de, Frédéric gibi gerçekliği ciddiye almayı başaramayan ve gerçekliği, ortaya çıktığı gibi, direngen, bu nedenle de ürkütücü varoluşu içinde benimseyemedikleri için

ciddiye alan kişilerdir. Gerek yazınsal alan, gerekse saygınlık alanı söz konusu olsun, tüm toplumsal alanların işleyiş ilkesi tersinelemeye (*illusio*), oyuna yatırıma dayanır. Frédéric, toplumsal dünyanın ürettiği ve önerdiği hiçbir sanat ya da para yatırımına katılamayan kişidir. Bovarizminin ilkesi, gerçeği, daha açık bir anlatımla ciddi denilen oyunların beklentilerini ciddiye almadaki yetersizliğidir.

Don Kişot veya Emma Bovary ile birlikte en kesin biçimlerinde, gerçeklikle kurgu arasındaki sınırların yıkılmaya değin vardığı romansı yanılsama, böylece temel ilkesini bir yanılgı olarak gerçeklik deneyiminden alır: Her ne denli yeniyetmelik çağı, romanların gözdesi bir yaş dilimi ve Frédéric de bu yaşların somut örneği gibi görülürse de yaşama, bir başka deyişle toplumsal dünyanın bizlerin yatırımlarımıza sunduğu şu ya da bu oyunlara katılım, her zaman kendiliğinden gerçekleşmez. Frédéric –tüm sorunlu ilkgençlik dönemi yaşayanlar gibi– toplumsal dünya ile aramızda yer alan en derin ilişkinin çok büyük bir incelemecisidir. Romansı yanılsamayı ve özellikle gerçek denilen ve bu yanılsamanın varsaydığı dünyayla ilişkiyi nesnelleştirmek, tüm kurgular için ölçüt olarak kabul ettiğimiz gerçekliğin, (neredeyse) evrensel olarak paylaşılan bir yanılgının tartışma götürmez bir göndergesinden başka bir şey olmadığını göz önünde bulundurmaktır.

NOTLAR

1 Burada önerilen çözümlemeyi okurun daha iyi izleyebilmesi ve öteki incelemelerle karşılaştırarak geçerliğini denetleyebilmesi için, bu bölüme ek olarak *L'Éducation sentimentale*'in bir özetine (bkz. s. 79) ve bu yapıta ilişkin kimi klasik yorumlara yer verilmiştir (bkz. s. 81).

2 Sözgelimi, Lucien Goldmann, Lukács'ın *L'Éducation sentimentale*'i (toplumbilimselden çok) içsel yaşamın incelenmesine yönelik psikolojik bir roman olarak gördüğünü belirttiğinde, bundan hınzırca bir tat alıyoruz (Bkz. L. Goldmann, "Introduction aux problèmes d'une sociologie du roman", *Revue de l'Institut de sociologie*, no 2, Brüksel, 1963, s. 225-242).

3 Çalışmadan, gelirleriyle yaşamak, uzun bir süre "kendisi için büyük bir tutku besleyen" ve konumunu sürdürebilmesi için durmaksızın kendisini düzen ve gerekli stratejiler (özellikle evlilikle ilgili) konusunda uyaran annesinin kişiliğinde somutlaşmıştır.

4 Deslauriers, Rastignac örneğini anımsatarak başarısını güvence altına alabileceği stratejiyi hayasızca anlatınca: "Ona [Dambreuse'e] hoş görünmeye çalış. Karısına da. Sevgilisi ol! diye haykırır" (G. Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade" dizisi, 1948, s. 49; ayrıca bakınız G. Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, Paris, Gallimard, "Folio" dizisi, 1991, s. 35 [Kitabımızın bundan sonraki bölümlerinde, sayfa numarasından önce belirtilecek *É. S.*, P. ve F. gönderimleri, sırasıyla Pléiade ve Folio dizilerindeki baskıları gösterecektir]) Öteki öğrencilere ve bunların ortak ilgi alanlarına karşı, aptalların başarısına duyduğu ilgisizlik gibi "daha yüksek tutkulardan esinlenen" (*É. S.*, P., s. 93-94; F., s. 80) bir "küçümseme" duygusu ortaya koyar (*É. S.*, P., s. 55; F., s. 42). Ama bir genel avukat ya da milletvekili olmaya ilişkin düşüncesini bir öfke ya da üzüntü duymaksızın dile getirir (*É. S.*, P., s. 118; F., s. 106).

5 *É. S.*, P., s. 300-301; F., s. 296.

6 *É. S.*, P., s. 34, 47, 56-57, 82, 216; F., s. 20, 33, 42-43, 69, 208.

7 Flaubert'in belirgin ayrıntı araştırısını ne tür bir kesinlik düzeyine vardırdığını göstermek için Yves Lévy'nin önerdiği Dambreuse'ün arması incelemesini anımsatmak yeterli olacaktır: "Armada, kalkan üzerinde gösterilen sol kol (kalkanın sağ yanında sarkık duran sol kol), son derece ender karşılaşılan ve sağ kola göre (kalkanın sol yanından sarkan sağ kol) küçük düşürücü bir biçim olarak kabul edilebilecek bir arma öğesidir. Yumruk biçimiyle bu el öğesinin seçilmesi ve öte yandan mine renkleriyle (tarlanın kumu, koldaki altın ve eldivenin gümüşü) son derece anlamlı özlü sözün ("her yol geçerlidir") seçimi, Flaubert'in yapıtının kişisini aşırı canlı bir armayla sunma amacını yeterince gösterir; bir soylunun kalkanı değil bir fırsat düşkününün arması söz konusudur.

8 *É. S.*, P., s. 65, 77, 114; F., s. 51, 64, 101.

9 *É. S.*, P., s. 187, 266, 371, 393; F., s. 178, 260, 369, 392.

10 *É. S.*, P., s. 145; F., s. 135.

11 *É. S.*, P., s. 421; F., s. 422.

12 *É. S.*, P., s. 249; F., s. 243.

13 *É. S.*, P., s. 88, 119, 167; F., s. 75, 107, 158.

14 *É. S.*, P., s. 293; F., s. 285.

15 *É. S.*, P., s. 49; F., s. 35. Dambreuse'lerin üstün konumu, adlarından çok başlarda söz edilmesiyle kendini gösterir (*É. S.*, P., s. 42; F., s. 29), Frédéric'in dostluğunu ise görece olarak daha ileride ve aracı dostlar sayesinde kazanırlar. Zamansal uzaklık, toplumsal farklılığın en karşı durulamaz aktarımlarından birisidir.

16 M. J. Durry, *Flaubert et ses Projets inédits*, Paris, Nizet, 1950, s. 155.

17 *É. S.*, P., s. 65; F., s. 52.

18 "İlişkileri ve dergisi aracılığıyla bunları ellerinde bulunduruyor, yazar

bozuntuları yapıtlarını onun vitrininde görmek için can atıyordu." (*É. S.*, P., s. 71; F., s. 58).

19 *L'Art industriel*, bir butikten çok, bir salon görüntüsü taşıyordu" (*É. S.*, P., s. 52; F., s. 39).

20 *É. S.*, P., s. 425; F., s. 426.

21 *É. S.*, P., s. 201; F., s. 195.

22 *É. S.*, P., s. 177; F., s. 170.

23 *É. S.*, P., s. 78; F., s. 65.

24 Sözgelimi, Arnoux'nun bir sipariş sonrasında parasına el koyduğu ama hemen ardından *L'Art industirel*'de övgülere boğduğu, "paradan çok, ün peşinde koşan" Pellerin, akşam yemeğine davet edildiğinde koşarak gider (*É. S.*, P., s. 78; F., s. 64).

25 Pellerin, "kaba bir insan, bir kentsoylu" olduğunu söyler (*É. S.*, P., s. 73; F., s. 59). Öte yandan M. Dambreuse Frédéric'i ona karşı uyarır: "Umarım onunla ortak iş yapmıyorsunuzdur?" (*É. S.*, P., s. 269; F., s. 263.)

26 *É. S.*, P., s. 421; F., s. 422.

27 "Sıra likör içmeye geldiğinde, o [Mme Arnoux] ortadan kayboldu. Konuşmalar daha teklifsiz bir nitelik kazandı" (*É. S.*., P., s. 79; F., s. 66).

28 *É. S.*, P., s. 148; F., s. 138.

29 *É. S.*, P., s. 155; F., s. 145.

30 Egemen hiyerarşi olan para aşamalanması, kendini en yetkin biçimde Rosanette'in salonunda gösterir: Burada, Oudry'nin Arnoux'ya, ("Yaşlı kopuk, zengindir" — *É. S.*, P., s. 158; F., s. 148), Arnoux'nun Frédéric'e göre önceliği vardır.

31 *Çevre* sözcüğünü kullanmayan Newton'dan, bu sözcüğü 1842'de *La Comédie humaine*'in önsözünde yazına sokan Balzac'a ya da mekanik anlamıyla yer verilen D'Alembert ve Diderot'nun *L'Encyclopédie*'sinden, tarihin üç açıklama ilkesinden birisi durumuna getiren Taine'e, biyolojiye katan Lamarck'a ve birçok kişinin yanı sıra kuramsal temelleri üzerine oturtan Auguste Comte'a değin, çevre kavramının kullanımları için Georges Canguilhem'in yapıtı *La Connaissance de la vie*'nin (Paris, Vrin, 1975), "Le vivant et son milieu" başlıklı bölümü (s. 129-154) okunabilir.

32 Gerçekten de gelecek, bir üst sınırla –sözgelimi, bakan ve Mme Dambreuse'ün sevgilisi Frédéric için– bir alt sınır –sözgelimi, bu kez, Mlle Roque ile evli olan, bir taşra dava vekilinin yanında yardımcılık yapan Frédéric için– arasında yer alan, çeşitli olasılık düzeyleri içeren bir yörüngeler demeti biçiminde ortaya çıkar.

33 Flaubert, Deslauriers ve Hussonnet arasında gerçek bir ayrım yapmayı başaramaz: Frédéric'i de yöneltmek istedikleri siyasal-yazınsal girişim içinde ancak geçici bir süre bir araya gelirler, birincisi tutkularını siyasete, ötekisi de yazına yönlendirmiş olmakla birlikte tutumları ve görüşleri bakımından her zaman birbirlerine yakındırlar. 1848 Devrimi'nin başarısızlığa uğramasının nedenleri üzerine yapılan bir tartışma sırasında, Fré-

déric, Deslauriers'ye şöyle yanıt verir: "Sizler, küçük kentsoylulardan başka bir şey değilsiniz ve aranızda en parlak olanlarınız da birer ukala" (*É.S.*, P., s. 400; F., s. 400). Daha önceki bir notu anımsatalım: "Frédéric avukata baktı; eski püskü redingotu, cilası dökülmüş gözlükleri ve solgun yüzüyle o denli ukala göründü ki, ister istemez dudaklarına küçümseyici bir gülüş yerleşti" (E.S., P., s.185, F., s.176).

34 *É.S.*, P., s. 307; F., s. 303.

35 *É.S.*, P., s. 275; F., s. 269.

36 Bkz. G. Flaubert, *Correspondance*, Lettre à Louise Colet (*Yazışmalar*, Louise Colet'ye Mektup), 7 Mart 1847, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade" dizisi, 1973, c. I, s. 446 [*Corr.*, P., ve *Corr.*, C. göndermeleri ve bunları izleyen sayfa numaraları, yapıtımızın sonraki bölümlerinde, sırasıyla Pléiade ve Conard, Paris, 1926-1933 baskılarına ilişkindir].

37 *É.S.*, P., s. 53; F., s. 40.

38 *É.S.*, P., s. 193; F., s. 184.

39 *É.S.*, P., s. 267; F., s. 261.

40 "Kalıtçı"nın ya da daha genel olarak yeniyetmenin konumunu belirginleştirenler türünden *yapısal değişmezler*'in varlığı, yazınsal geleneğin kimi yapıtlara veya kimi kişiliklere verdiği sonsuzluk niteliğinin temellerinden birisini oluşturur kuşkusuz: Bu değişmezler, okurla roman kişisi arasındaki tanımlama bağıntılarının özünde yer alabilir.

41 *É. S.*, P., s. 276; F., s. 270.

42 *É. S.*, P., s. 144; F., s. 133.

43 *É. S.*, P., s. 85; F., s. 72.

44 *É. S.*, P., s. 91, 114; F., s. 78, 102.

45 *É. S.*, P., s. 185; F., s. 176.

46 *É. S.*, P., s. 141-142; F., s. 130-131.

47 *É. S.*, P., s. 276; F., s. 176.

48 *É. S.*, P., s. 53; F., s. 39. Gustave'ın başkalarıyla, özellikle de babasıyla ilişkilerinin derin yapısını, bu "eşil"in özünü oluşturabilecek ikiye bölünme eğiliminin kökenini bulmak için Sartre'ın yaptığı incelemeler konusunda bkz. J.-P. Sartre, *L'Idiot de la famille, Gustave Flaubert de 1821 à 1857* (Ailenin Delisi), Paris, Gallimard, 1971, c. I, s. 226, 330.

49 P. Coigny, *L'Éducation sentimentale de Flaubert*, Paris, Larousse, 1975, s. 119.

50 *É. S.*, P., s. 430; F., s. 428.

51 *É. S.*, P., s. 276; F., s. 269.

52 *É. S.*, P., s. 118; F., s. 106.

53 *É. S.*, P., s. 49; F., s. 35.

54 *É. S.*, P., s. 275-276; F., s. 270.

55 *É. S.*, P., s. 276; F., s. 268.

56 *É. S.*, P., s. 111; F., s. 98. (Altını ben çizdim.)

57 Bu nedenle, Deslauriers'nin gözünde Mme Arnoux "sosyete kadını"nı simgeler: "Sosyete kadını (ya da Deslauriers'nin böyle yorumladığı şey),

bilinmeyen binlerce hazzın özeti veya simgesi olarak avukatın gözlerini kamaştırıyordu" (*É. S.*, P., s. 276; F., s. 268, [altını ben çizdim]).

58 *É. S.*, P., s. 184, 245; F., s. 175, 238.

59 *É. S.*, P., s. 344; F., s. 342. "Hussonnet gülünç olmadı. Her türden konular üzerine gündelik yazılar yazarak, birçok gazete okuyarak, çok sayıda tartışma izleyerek ve göz kamaştırmak için çelişkili düşünceleri savunup kendini küçük öfkeleriyle kör ederek sonunda olgulara ilişkin gerçek algılama gücünü yitirmişti. Geçmişte ciddilikten uzak ama şimdi güçlüklerle dolu bir yaşamın sıkıntıları, onu sürekli çalkantılara sürüklemekteydi; ve kendine itiraf edemediği güçsüzlüğü, onu hırçın, sinsi kılmaktaydı. Yeni bir bale olan *Ozaï* konusunda dansa, dans konusundaysa Opera'ya; ardından Opera konusunda 'Sanki ortalıkta yeterince Kastilyalı yokmuş gibi!' yerlerini artık İspanyol oyuncu topluluğuna bırakmış olan İtalyanlara saldırdı" (*É. S.*, P., s. 241; F., s. 234).

60 *É. S.*, P., s. 377 F., s. 373.

61 *É. S.*, P., s. 394; F., s. 394.

62 *É. S.*, P., s. 453-454; F., s. 456.

63 *É. S.*, P., s. 123; F., s. 112.

64 *É. S.*, P., s. 130; F., s. 118.

65 *É. S.*, P., s. 273; F., s. 267.

66 *É. S.*, P., s. 417; F., s. 418.

67 *É. S.*, P., s. 76; F., s. 63. Romanın birinci bölümünde, bu kez mutlu bir biçimde sonuçlanan ikinci bir karşılaşmaya daha tanık olunur: Frédéric, Mme Arnoux'nun davet verdiği gün Dambreuse'lerden de bir çağrı alır (*É. S.*, P., s. 110; F., s. 98). Ama henüz aykırılıklar başlamamıştır ve Mme Dambreuse davetini iptal eder.

68 *É. S.*, P., s. 439; F., s. 436.

69 *É. S.*, P., s. 440; F., s. 441.

70 *É. S.*, P., s. 390; F., s. 389.

71 *É. S.*, P., s. 373; F., s. 372.

72 *É. S.*, P., s. 379; F., s. 379.

73 *É. S.*, P., s. 403; F., s. 403.

74 *É. S.*, P., s. 39; F., s. 394.

75 *É. S.*, P., s. 418-419; F., s. 418.

76 *É. S.*, P., s. 402; F., s. 403.

77 *É. S.*, P., s. 417; F., s. 417.

78 *L'Éducation sentimentale*'in bir "rastlantılar romanı" olduğu ve "kişiliklerin, yazgılarının kaypaklığı nedeniyle bu romana sanrılı, şaşkın, bir biçimde edilgen olarak katıldıkları" bir gerçektir (J. Bruneau, "Le rôle du hasard dans *l'Éducation sentimentale*", *Europe*, Eylül-Kasım 1969, s. 101-107). Ama, kaçınılmaz rastlantılar söz konusudur ve bunlar aracılığıyla "çevre" içinde yer alan gereklilikle kişiliklere bağlanan gereklilik ortaya çıkar: "Rastlantıya (karşılaşmalar, ortadan kaybolmalar, beklenmedik fırsatlar,

kaçırılan fırsatlar) egemen bir yer verildiği düşünülen bu romanda, aslında rastlantıya hiçbir yer yoktur. Henry James bu romanı soluk tıkayıcı bir destan *–an epic without air–* gibi ele alarak, her öğenin yerli yerinde olduğunu *–hangs together–*, tüm parçaların bir bütünlük anlayışı içinde, sağlam bir biçimde bir arada yer aldığını belirtir" (V. Brombert, "L'Éducation sentimentale: articulations et polyvalence", C. Gothot-Mersch (yayıncı), *La production du sens chez Flaubert*, Paris, UGE, "10/18" dizisi, s. 55-69).

79 Flaubert, Arnoux'nun Frédéric ile "köklü benzerlikler" taşıdığını belirtir (*É. S.*, P., s. 71; F., s. 57). Ve ister istemez ikili konumlar içinde bulunmak durumundaki bu kişiliği, *kalıcı bir biçimde* ikili ya da ikiye bölünmüş niteliklerle donatır: Doruk noktasında, "sanatçı havasını koruyarak" kazancını artırma çabasına iten "çıkarcılık ve saflığın birleşimi", bir hastalık nöbeti sonucu güçten düşmesiyle onu "hem selametini hem de servetini sağlamak üzere" sofuluğa, dinsel eşyaların ticaretine iter (*É. S.*, P., s. 71, 425; F., s. 58, 422). (Görüldüğü gibi, burada Flaubert sanatsal alanla dinsel alan arasındaki türdeşliğe dayanmaktadır.)

80 *É. S.*, P., s. 65; F., s. 51.

81 *É. S.*, P., s. 209-210; F., s. 201.

82 Bu dalgalanmaların bir örneği şudur: "Paris'e dönmekten hiç de hoşnut kalmadı [...]; ve tek başına akşam yemeğini yediği sırada, Frédéric tuhaf bir terk edilmişlik duygusuna kapıldı; bunun üzerine Mlle Roque'u düşündü. Evlilik düşüncesi artık ona pek aşırı gelmiyordu" (*É. S.*, P., s. 285; F., s. 280). Dambreuse'lerin verdiği gece davetinde kazandığı başarının ertesindeyse, tersine: "Frédéric evlilik düşüncesine o anda olduğu denli hiçbir zaman uzak olmamıştı. Zaten, Mlle Roque'un kişiliğini oldukça gülünç buluyordu. Mme Dambreuse'den ne kadar da farklıydı! Kendisini çok daha iyi başka bir gelecek bekliyordu" (*É. S.*, P., s. 381; F., s. 380). Mme Dambreuse ile ilişkisini kopardıktan sonra yeniden Mlle Roque'a döner (*É. S.*, P., s. 446; F., s. 449).

83 *É. S.*, P., s. 395-396; F., s. 395.

84 *É. S.*, P., s. 440; F., s. 442.

85 *É. S.*, P., s. 175; F., s. 166.

86 *É. S.*, P., s. 398; F., s. 389.

87 Rosanette ile Mme Arnoux'nun birbirlerinin tersi betimlemelerinde (*É. S.*, P., s. 174-175; F., s. 164-165), en geniş yer, "Marie" kişiliğine verilmiştir. Thibaudet'nin de belirttiği gibi saflığı simgeleyen bu önad, anne ve ev kadınının önadıdır.

88 *É. S.*, P., s. 390; F., s. 390.

89 *É. S.*, P., s. 285; F., s. 280.

90 *É. S.*, P., s. 446; F., s. 448.

91 *É. S.*, P., s. 396; F., s. 396.

92 *É. S.*, P., s. 404; F., s. 404.

93 *É. S.*, P., s. 213; F., s. 205.

94 "Çağcıl Bir Aile" başlıklı tasarıda da aynı yapıyla karşılaşılır: "Aşağılık kişilerin atmacalar gibi üşüştüğü yüz bin frank, kadının, birinci sevgilinin ve kocanın işine çok yarayacaktı; kadın, kendisine tutkulu genç bir delikanlıya yaptırdığı "alçaklık"la tüm parayı ellerinden alır; sevgilisine vermeyi tasarlarken beklenmedik bir biçimde iflas eden kocasına teslim eder" (M. J. Durry, *Flaubert et ses projets inédits*, *a.g.y.*, s. 102).

95 *É. S.*, P., s. 213; F., s. 205.

96 *É. S.*, P., s. 221; F., s. 214.

97 *É. S.*, P., s. 438; F., s. 440.

98 *É. S.*, P., s. 446; F., s. 448.

99 S. Freud, *Essais de psychanalyse appliquée*, Fr. çev. E. Monty ve M. Bonaparte, Paris, Gallimard, 7. basım, 1933, s. 87-103. Sırasıyla Mme Arnoux'ya, Rosanette'e ve Mme Dambreuse'e denk düşen çekmecenin üç durumu aracılığıyla, bu nesnenin üç sahibi ile güç ve para bağıntısı bakımından bunlar arasındaki aşamalanma belirlenir.

100 *L'Éducation sentimentale*'i tamamlayabilmek için, *Madame Bovary* ile kazandığı başarı aracılığıyla yazarlık "tutkusu"nun "olumlu" niteliğine tam anlamıyla inanması gerektiği görülmektedir.

101 *É. S.*, P., s. 56-57; F., s. 42.

102 J.-P. Richard, "La création de la forme chez Flaubert", *Littérature et Sensation*'da Paris, Seuil yay., 1954, s.12.

103 *É. S.*, P., s. 32; F., s. 27.

104 *É. S.*, P., s. 240; F., s. 233.

105 *É. S.*, P., s. 352; F., s. 351.

106 Örneğin, *É. S.*, P., s. 200; F., s. 191 ("Frédéric, aptallığı yüzünden kendini lanetledi"); P., s. 301; F., s. 296 ("Frédéric onu öylesine seviyordu ki çıktı. Kısa bir süre sonra kendi kendine kızdı, aptal olduğunu söyledi"); ve özellikle P., s. 451-452; F., s. 453-454 (Mme Arnoux ile son karşılaşması). Daha genel bir düzlemde, düş gücü içinde yoğunlaşmaya yönelik, istek gibi "uygulanması olanaksız" her eylem daha güçlüdür.

107 G. Flaubert, Lettre à Louise Colet (Louise Colet'ye Mektup), 8 Ekim 1846, *Corr.*, P., c. I, s. 380.

108 G. Flaubert, Lettre à sa mère (Annesine Mektup), 15 Aralık 1850, *Corr.*, P., c. I, s. 720.

109 "Kendi kuşağımın insanlarının ahlak tarihini yazmak istiyorum; "duygusal" demek belki de daha yerinde olurdu. Bu, aşkın, tutkunun ama şu anda var olabileceği gibi, yani etkisiz tutkunun kitabıdır" (G. Flaubert, Lettre à Mlle Leroyer de Chantepie (Mlle Leroyer de Chantepie'ye Mektup), 6 Ekim 1864, *Corr.*, P., c. III, s. 409).

110 G. Flaubert, Lettre à Louise Colet (Louise Colet'ye Mektup), 31 Mart 1853, *Corr.*, P., c. II, s. 291; veya aynı kişiye yazdığı 3 Mayıs 1853 tarihli mektup, *a.g.y.*, s. 323.

111 G. Flaubert, Lettre à Louise Colet (Louise Colet'ye Mektup), 15-16 Mayıs 1852, *Corr.*, P., c. II, s. 91.

112 G. Flaubert, *La Tentation de Saint Antoine* (Ermiş Antonius ve Şeytan), Paris, Gallimard, 1971, s. 41-42.

113 G. Flaubert, Lettre à George Sand (George Sand'a Mektup), 29 Eylül 1866, *Corr.*, P., cilt III, s. 536.

114 Bunlar, kuşkusuz Flaubert'in kendinde ve başkalarında dirençle aradığı "önyargılar", aynı zamanda bir kişinin belirgin özelliğini ortaya koyan söz alışkanlıklarıdır; örneğin Rosanette'in "aptal sözcükler" diye adlandırdığı ("Hava cıva! Chaillot'ya! Hiçbir zaman öğrenilemedi", vd.) ya da Mme Dambreuse'ün "sıradan kalıp sözcükleri" (Bildik kalıp sözcüklerinden usta bir bencillik taşıyordu: "Ne işime yarar? Daha mı iyi olurum! İhtiyacım mı var!" — *É. S.*, P., s. 392, 421; F., s. 389,417).

115 G. Flaubert, *Novembre*, Paris, Charpentier, 1886, s. 329.

116 *É. S.*, P. s. 271; F., s. 265.

117 Martinon'un başarısının Frédéric'te uyandırdığı düşünceyi ele alalım: "Başarısızlığa uğranılan bir girişimde aptalın birinin başarılı olduğunu görmekten daha aşağılayıcı hiçbir şey olamaz" (*É. S.*, P., s. 93; F., s. 81). Aydının egemenlerle ve onların haksızlıkla kazanılmış güçleriyle sürdürdüğü öznel ilişkinin tüm anlaşılmazlığı bu tümcedeki mantıksızlıktan kaynaklanır. Başarıya gösterilen küçümseme, bir tür zorlama bir erdemden başka bir şey değildir ve yukarıdan bakış açısı düşü de aydın konumunun belirleyicileri arasında yer alan belirlenimlerden kaçınma yanılsamasının bir biçimidir.

118 *É. S.*, P. s. 318; F., s. 315. (Altını ben çizdim.)

119 G. Flaubert, Lettre à Louise Colet (Louise Colet'ye Mektup), 26 Ağustos 1846, *Corr.*, P., c. I, s. 314.

120 G. Flaubert, Lettre à Louise Colet (Louise Colet'ye Mektup), 6-7 Ağustos 1846, *Corr.*, P., c. I, s. 278.

121 G. Flaubert, Lettre à George Sand, (Georges Sand'a mektup), 6 Eylül 1871, *Corr.*, C., c. VI, s. 276.

122 Yapıtın özelliklerine sıkı sıkıya bağlı olan bu çözümleme (sonraki bölümde), yazınsal alanın ve Flaubert'in bu alan içindeki konumunun betimlenmesinden elde edilen sonuçlarla zenginleştirilecektir.

123 *É. S.*, P., 331-332; F., s. 324-325.

124 G. Genette, *Figures*, Paris, Seuil yay., 1966, s. 229-230.

125 R. Barthes, *Le Plaisir du texte* (Metnin Hazzı), Paris, Seuil yay., 1973, s. 18-19.

126 Yazınsal metnin ürettiği inanma etkisi, daha sonra görüleceği gibi, içinde yer verdiği önvarsayımlara ve bizim dış dünyaya ilişkin önvarsayımlarımız içinde yer verdiklerimize dayanır.

127 "Çevreler"in betimlenmesine ilişkin en yüzeysel belirtileri öne çıkararak, birçok kez yapıldığı gibi (Örneğin bkz. J. Y. Dangelzer, *La Description du milieu dans le roman français*, Paris, 1939; ya da B. Slama, "Une lecture de *L'Éducation sentimentale*", *Littérature*, no 2, 1973, s. 19-38) *L'Éducation*'a toplumbilimsel belge özelliğini yakıştırmak, yazınsal metnin özgüllüğünü göz ardı etmektir.

Ek 1

L'Éducation sentimentale'*in özeti*

1840'lara doğru Paris'te öğrenci olan Frédéric Moreau, Faubourg Montmartre semtinde tablo ve gravür dükkânı işleten bir sanat yayıncısının karısı Mme Arnoux ile karşılaşır. Âşık olur. Hem yazınsal, hem sanatsal, hem de sosyeteye ilişkin gelgeç isteklerle doludur. Sosyete yaşantısı sürdüren bankacı Dambreuse ailesine kendisini kabul ettirmeyi dener ama kendisine karşı takınılan tavır karşısında düş kırıklığına uğrar, yeniden güvensizlik, aylaklık, yalnızlık duygusuna kapılır ve düşlere dalar. Çevresinde dört dönecek olan Martinon, Cisy, Sénécal, Dussardier ve Hussonnet'den oluşan bir gençler topluluğuyla arkadaşlık kurar. Arnoux'lara davet edilir ve Mme Arnoux'ya duyduğu tutku yeniden uyanır. Nogent'da, annesinin evinde geçirdiği tatil sırasında, servetinin sallantıda olduğunu öğrenir ve kendisine âşık olan Louise Roque ile karşılaşır. Beklenmedik bir mirasla yeniden zengin olarak Paris'e geri döner.

Yeniden Mme Arnoux'yu bulur ama kadının gösterdiği davranışlar onu düş kırıklığına uğratır. Kibar fahişeler çevresinden olan, M. Arnoux'nun metresi Rosanette'le karşılaşır. Çeşitli dürtüler arasında bölünmüş, bunlar arasında bocalamaya başlamıştır: Bir yanda Rosanette ve gösterişli yaşamın çekiciliği, öte yanda bir sonuç alamadan ayartmaya çalıştığı Mme Arnoux; bir de sosyeteye ilişkin tutkularını gerçekleştirmesine yardımcı olabilecek Mme Dambreuse vardır. Bir dizi uzun duraksamalar ve ayak sürtmelerden sonra, genç Roque ile evlenmeye kararlı

olarak Nogent'a geri döner. Ama yeniden Paris'e gider: Marie Arnoux, onun buluşma önerisini kabul etmiştir. Sokaklarda çatışmalar olurken (22 Şubat 1848) boşu boşuna bekler. Düş kırıklığına uğramış ve öfkeli olarak, teselliyi Rosanette'in kollarında bulur.

Devrim'in tanığı Frédéric, sık sık Rosanette'e gitmektedir: Ondan, doğumundan kısa bir süre sonra ölen bir oğlu olur. Dambreuse'lerin salonuna da gitmektedir. Mme Dambreuse' ün sevgilisi olur. Kocasının ölümünden sonra, kadın ona evlenme önerisinde bulunur. Ama bir atılım içinde, önce Rosanette'le ardından Mme Dambreuse'le ilişkisini koparır; oysa bu durum, kocasının ölümünden sonra Paris'i terk eden Mme Arnoux'ya kavuşmasını sağlamaz. Genç Roque ile evlenmeye kararlı olarak Nogent'a geri döner. Ama Roque, arkadaşı Deslauriers ile evlenmiştir.

On beş yıl sonra, 1867'nin Mart ayında, Mme Arnoux Frédéric'i görmeye gelir. Birbirlerine aşklarını itiraf ederler, geçmişi anarlar. Bir daha görüşmemek üzere ayrılırlar.

İki yıl sonra, Frédéric ve Deslauriers iflaslarının dökümünü yapmaktadır. Ellerinde gençlik anılarından başka bir şey kalmamıştır; bu anıların en değerlisi, Türk kadına yaptıkları ziyaret ve bir kaçışa ilişkin olanıdır: Kendisine sunulan çok sayıdaki kadından ürken Frédéric, genelevi terk etmiş ve paralar da onda olduğu için Deslauriers de onunla birlikte gitmek zorunda kalmıştır. Konuşmalarına son noktayı koyarlar: "En güzel anılarımızı orada yaşadık."

Ek 2

L'Éducation sentimentale'*e ilişkin dört okuma*

Artık, sanatta ve yazında gönüllü devrimciyiz ya da öyle olduğumuzu sanıyoruz, çünkü olgunluk çağını yakalayan kuşağın hemen öncesinde yaşayan iki kuşağın benimsediği düşünceleri yalanlayan her şeyi büyük bir gözüpeklik ve dev aşamalar gibi görmekteyiz. Bu nedenle, her zaman olduğu gibi, bugün de sözcüklere kanıyor, içi boş tümceler karşısında coşku duyuyor ve yanılgılar içinde yaşıyoruz. Siyaset alanında, bir Regimbart, bir Sénécal, bugün de karşılaştığımız kişilere benziyorlar ve insanlar meyhane ve kulüplere gitmeyi sürdürdükçe bu tür insanlarla karşılaşacağız; iş ve para dünyasında her zaman bir Dambreuse, bir Arnoux ile; ressamlar arasında Pellerin gibilerle karşılaşılır; Hussonnet, hâlâ yayıncılar arasında bir yaradır; yine de bunların tümü, bugünün değil kendi çağlarının insanlarıdır. Ama bunlardan insana özgü öyle bir yan taşar ki, bu kişilerde de çağdaşlarıyla birlikte ölmeye yazgılı bir roman kişiliği yerine, kendi yüzyıllarının ötesinde de yaşayan karakterleri algılarız. Ya Frédéric, Deslauriers, Mme Arnoux, Rosanette, Mme Dambreuse, Louise Roque gibi asıl roman kahramanları için ne demeli? Bundan daha geniş hiçbir roman, kişisel özelliklerin benzer bir biçimde vurgulandığı bu denli çok sayıda kişiliği okura sunamamıştır.

R. Dumesnil, *En marge de Flaubert*,
Paris, Librairie de France, 1928, s. 22-23.

Frédéric'in üç aşkı: Mme Arnoux, Rosanette, Mme Dambreuse, biraz yapmacıklı kaçsa da güzellik, doğa, uygarlık sözcükleriyle biçemlendirilebilir [...] Tablonun özeği, belirgin değerler bunlardır. Kenarlar, anlaşılmaz değerler, daha ikincil nitelikli kişilikler, bir yanda devrimciler topluluğu, öte yanda da kentsoylular, ilericiler ve düzen yanlılarıdır. İster sağ isterse sol olsun, bu siyasal gerçeklikler burada sanatçı değerleri gibi düşünülmüştür ve Flaubert bunu, Homais ve Bournisien'de olduğu gibi, bir kez daha insana özgü aptallığın art arda iki maskesini sahneleme fırsatı gibi görmektedir. [...] Bu kişilikler, birbirlerini gerektirdikleri ve bütünledikleri ölçüde karşılıklı olarak bağımlılık içindedirler, ama romanın özeği ve konusu bakımından zorunlu değildirler, ana konuyu köklü bir biçimde değiştirmeksizin bunlar romandan çıkarılabilir.

A. Thibaudet, *Gustave Flaubert*,
Paris, Gallimard, 1935, s. 161, 166, 170.

Başlık ne anlam taşır? Frédéric Moreau'nun duygusal eğitimi, onun duygular aracılığıyla aldığı eğitimdir. Yaşamayı öğrenmekte, ya da daha doğrusu aşk, aşklar, dostluk, tutku... üzerine edindiği deneyimler aracılığıyla var olmanın ne anlama geldiğini öğrenmektedir. Ve bu deneyim, toptan bir başarısızlıkla sonuçlanır. Niye? Çünkü, ilk olarak, Frédéric her şeyden önce sözcüğün olumsuz anlamında düşçü bir insandır; gereklerini ve sınırlarını açık bir biçimde kavramak yerine varoluşu düşler, dolayısıyla büyük ölçüde Emma Bovary'nin erkek karşılığıdır; sonra da ve bunun bir sonucu olarak Frédéric *gelgeç istekli* birisidir, çoğu kez bir karar almada *yetersiz* kalır; aşırı ve uç kararlar değilse bile, çılgınca davranışlar söz konusudur.

Bu, *L'Éducation sentimentale*'in değersiz olduğu anlamına mı gelir? Öyle olduğunu sanmıyoruz. Çünkü Marie Arnoux söz konusu. Bu katıksız kişilik sanki tüm romanı *ödünler*. Marie Arnoux'nun Elisa Schlésinger'den başkası olmadığı tartışma götürmez ama insan yine de, son derece ülküselleştirilmiş bir Elisa'nın söz konusu olduğunu düşünmekten kendini alamaz. Her

ne denli birçok bakımdan Mme Schlésinger çok saygıdeğer bir kadınsa da, onunla ilişkili olarak bildiklerimiz, Schlésinger'le ilişkisinde en azından anlaşılmaz kalan tavrı, en azından olası bir yan sunan bir dönem Flaubert'in metresi olması, Marie Arnoux'nun sonuçta, Flaubert'in "büyük tutkusu"nun sadık ve gerçek imgesinden çok, yazarın kadın ülküsünün tartışmasız imgesi olduğunu akla getirir. Bununla beraber, betimlendiği biçimiyle Marie Arnoux, köşe dönücülerin, kendini beğenmişlerin, şehvet düşkünlerinin, günlerini gün edenlerin, düşçü ya da bilinçsizlerin kaynaştığı bir dünyada sevecenlik, yazgısına boyun eğme, içe atılmış acılar ve iyi yüreklilikten oluşmuş son derece insancıl bir kişiliktir.

J.-L. Douchin, *L'Éducation sentimentale*'in Sunuş yazısı, Paris, Larousse, "Nouveaux Classiques Larousse" dizisi, 1969, s. 15-17.

Ne ölçüde ona duyduğu aşk eşcinsel olarak nitelendirilebilir? "Le Double Pupitre" başlıklı son derece yetkin makalesinde, Roger Kempf, Flaubert'in "erdişiliğini" çok başarılı ve çok doğru bir biçimde saptamıştır. Flaubert, hem erkek hem de kadındır: Kadınların ellerine düştüğünde kendini kadın gibi görmek istediğini yukarıda belirtmiştim, ama bu kulluk serüvenini, bedenini Derebeyi'nin isteklerine bırakma biçiminde yaşamış olması da büyük bir olasılık. Kempf, şaşırtıcı alıntılar yapar. Özellikle ikinci *Éducation*'dan yaptığı şu alıntı dikkat çekicidir: "Deslauriers'nin geleceği gün, Frédéric kendini Arnoux'lara davet ettirdi..."; arkadaşını fark ettiğinde: "Kocasını aldatan ve onun bakışları altında titreyen bir kadın gibi titremeye başladı"; ve: "Sonra Deslauriers, Frédéric'in kişiliğini düşünmeye koyuldu. Bu kişilik, onun üzerinde her zaman neredeyse kadınsı bir çekicilik uyandırmıştı." Sonuç olarak "gizli bir anlaşmayla, birisinin kadın, ötekisinin de erkek rolünü üstlendiği" bir arkadaş çifti söz konusudur. Eleştirmen, haklı olarak "bu rol dağılımının, son derece incelikli bir biçimde" Frédéric'in kadınsılığıyla yönlendirildiğini belirtir. Oysa Frédéric, *L'Éducati-*

on'da, Flaubert'in kendini somutlaştırdığı baş kişidir. Kısacası, bu kadınsılığın bilincinde olan Flaubert, kendini Deslauriers' nin eşi durumuna getirerek bunu içselleştirir. Çok usta bir biçimde, Gustave, Deslauriers'yi karısı Frédéric karşısında altüst olmuş bir biçimde gösterir ama kadın Frédéric, hiçbir zaman kocasının erkekliği karşısında kendinden geçmez.

J.-P. Sartre, *L'Idiot de la famille, Gustave Flaubert*, 1821-1857, c. I, Paris, Gallimard, 1971, s. 1046-1047.

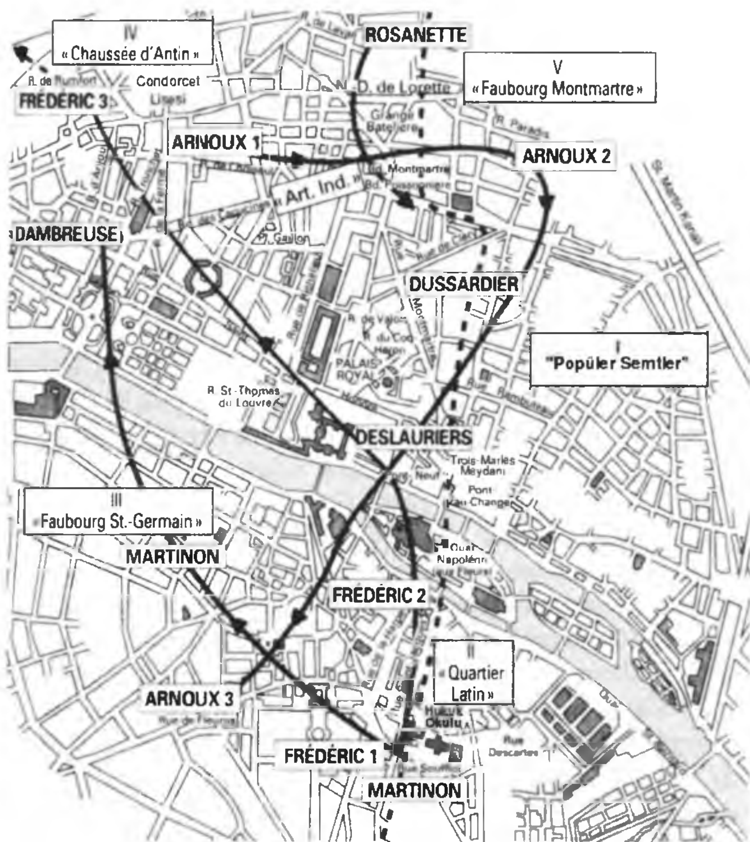
Ek 3

L'Éducation sentimentale'*in Paris'i*

Köşeleri, iş dünyasıyla (IV, "Chaussée d'Antin", Dambreuse'lerin malikânesi), sanat ve başarılı sanatçılarla (V, *L'Art industriel* ve Rosanette'in yan yana konutlarıyla "Faubourg Montmartre") ve öğrenci çevreleriyle (II, Frédéric ve Martinon'un ilk evlerinin bulunduğu "Quartier Latin") gösterilen üçgende, *L'Éducation sentimentale*'in[1] toplumsal uzamından başka bir şey olmayan bir yapıya ulaşılır. Bütünü içinde bu evrenin kendisi de, yapıtta hiçbir biçimde değinilmeyen ikili bir karşıtlık ilişkisi; bir yanda, Balzac'ın sık sık değindiği ve *L'Éducation*'da hiçbir biçimde yer almayan "Faubourg Saint-Germain"in (III) eski büyük aksoyluları ve öte yandan, "halk sınıfları"yla (I) ilişki çerçevesinde nesnel olarak tanımlanmıştır: Paris'in, 1848'in kararlı devrimci olaylarına sahne olan bölgelerine Flaubert'in romanında yer verilmemiştir (Quartier Latin'deki[2] ilk olayların ve Palais-Royal'deki karışıklıkların betimlenmesi her keresinde, Paris'in romanın kalan bölümlerinde değinilen semtlerine kaydırılır). Halk sınıfının romandaki tek temsilcisi olan Dussardier, önce Cléry sokağında çalışır.[3] Nogent dönüşü Frédéric'in Paris'te indiği yer de bu semt içinde kalır (Coq-Héron sokağı).

Bir öğrenci semti ve "yaşama atılma noktası" olan "Quartier Latin", öğrencilerin ve toplumsal imgeleri henüz oluşmakta olan "yosmalar"ın (özellikle Musset'nin *Contes et Nouvelles*'i, bunların arasında da öncelikle *La Revue des Deux Mondes*'da yayımlanan "Frédéric et Bernerette"i ile) evlerinin bulunduğu semttir.

L'Éducation Sentimentale'in Paris'i



Frédéric'in toplumsal yörüngesi buradan başlar: Sırasıyla Saint-Hyacinthe sokağında,[4] sonra Quai Napoléon'da[5] oturur, akşam yemeklerini düzenli olarak la Harpe sokağında[6] yer. Aynı biçimde Martinon sokağında da[7] bulunur. Sıradan edebiyatçıların oluşturmakta oldukları ve Flaubert'in sessizce göndermelerde bulunduğu Paris'in toplumsal görünümü içinde, çapkınlık eğlencelerinin, "derbeder yaşamın" sanatçı ve yosmalarının semti "Quartier Latin", Faubourg Saint-Germain'in barındırdığı soylu çileciliğin merkeziyle tam bir karşıtlık içindedir.

"Chaussée d'Antin", daha doğrusu *L'Éducation*'un evreni içinde Rumfort (Frédéric'in oteliyle), d'Anjou (Dambreuse) ve Choiseul (Arnoux) sokaklarının oluşturduğu bölge, egemen sınıfın yeni yönetici kesiminden bireylerin evlerini barındırır. Bu "yeni kentsoylu sınıf", özellikle burada yaşayan nüfusun karışık niteliğiyle (ve romanda Frédéric, Dambreuse ve Arnoux' nun toplumsal bakımdan birbirlerinden uzaklığının tanıklık ettiği gibi) ve bireylerinin devingenliğiyle (Dambreuse buraya dışarıdan gelmiştir, Frédéric ancak kalıtçı olduktan sonra buraya girebilmiş, Martinon ancak evliliği aracılığıyla ulaşabilmiş ve Arnoux da kısa süre sonra dışarlanmıştır) hem "Faubourg Montmartre"ın kibar fahişeler çevresiyle hem de ve öncelikle "Faubourg Saint-Germain"in eski aksoylularıyla karşıtlaşır. Faubourg Saint-Germain'in eski yaşam biçiminin imgelerini kurtarmayı ya da canlandırmayı amaçlayan (sözgelimi çok büyük konutlar yaptırarak) bu yeni kentsoylular, bir bölümüyle *uzamsal aktarım*'la açıklanan *toplumsal* bakımdan *yeni koşullara uyum*'un bir ürünüdür;[8] "M. Dambreuse'ün gerçek adı Ambreuse kontuydu; ama 1825'ten sonra, giderek soyluluğunu ve amacını yitirmeye başladı; sanayiye yönelmişti;[9]" ve biraz ileride, coğrafi ve toplumsal bağları ve *kopuşu* bir arada şu kesit gösterir: "Düşeslere yaltaklanarak soylu semtin kinini dindireceğini düşünüyor [Mme Dambreuse] ve M. Dambreuse'ün pişman olup onlara hizmet edebileceği izlenimini uyandırıyordu." Aynı ilişki ve karşıtlık dizgesine, hem arma türünden bir marka hem de sanayi şövalyesi etiketi niteliği taşıyan Dambreuse'ün armasında tanık olunur. Tüm tutucu siyasetçilerin buluşma yeri olan Poitiers sokağı komitesine[10] yapılan gönderme, gerektiğinde,

her şeyin artık Paris'in bu kesiminde "olup bittiğini" doğrular niteliktedir.

Flaubert'in *L'Art industriel*'i ve Rosanette'in evini yan yana yerleştirdiği "Faubourg Montmartre", başarılı sanatçıların ayrıcalıklı semtidir (sözgelimi, Feydeau veya Notre-Dame de Lorette kesimiyle Saint-Georges meydanını mekân tutan kibar fahişeleri adlandırmak için 1841'de "lorette" terimini öneren Gavarni burada yaşar). Bir anlamda yazınsal değişimin merkezi olan Rosanette'in salonu gibi, bu semt para babalarının, başarılı sanatçıların, gazetecilerin ama aynı zamanda oyuncular ve "lorette"lerin de evlerinin bulunduğu ya da buluştukları bir yerdir. *L'Art industriel* gibi, kentsoylu semtlerle halk semtleri arasında yer alan bu kibar fahişeler çevresinin erkek ve kadınları, "Chaussée d'Antin"in kentsoylularıyla olduğu denli "Quartier Latin"in öğrencileriyle, "grisette"leriyle ve başarısız sanatçılarıyla –Gavarni'nin, karikatürlerinde acımasızca alay ettiği– karşıtlaşır. Görkemli günlerinde malikânesi (Choiseul sokağı) ve işyeriyle (Montmartre caddesi) para ve sanat dünyası içinde yer alan Arnoux, önce Faubourg Montmartre'a (Paradis sokağı[11]) çekilmek zorunda kalır, ardından Fleurus sokağının[12] dışında ıssız bir yerlere sığınır. Rosanette, "lorette"lere ayrılan kesimlerde de dolaşır ve düşüşü, kent içinde giderek doğuya, daha açık bir anlatımla işçi semtlerinin: Laval sokağının;[13] ardından Grange-Batelière sokağının;[14] son olarak da Poissonnière caddesinin[15] sınırlarına doğru yer değiştirmesiyle kendini gösterir.

Böylece, bu *yapılaşmış ve aşamalanmış uzam* içinde, yükselen ve inen toplumsal *yörüngeler* belirgin bir biçimde ayırt edilir: Bu yörüngeler, birinciler söz konusu olduğunda (Martinon ve bir dönem Frédéric), güneyden kuzeybatıya, ikinciler söz konusu olduğundaysa batıdan doğuya ve/ya da kuzeyden güneye (Rosanette, Arnoux) uzanır. Deslauriers'nin başarısızlığı, dikiş tutturamamış öğrenci ve sanatçıların semti (Trois-Maries meydanı[16]) olan çıkış noktasından ayrılmamasıyla belirginlik kazanır.

NOTLAR

1 École normale supérieure'de yapılan (1973) sanat ve yazının toplumsal tarihi konulu seminerler çerçevesinde hazırlanan ve tartışılan bu not, J.-C. Chamboredon ve M. Kajman'ın işbirliğiyle kaleme alınmıştır.

2 É. S., F., s. 44 ve devamı.

3 É. S., F., s. 48. Burada yer verilen Paris'in 1846'daki planında, temel kişiliklerin izlediği yollar sürekli oklarla gösterilmiş ve oturdukları yerler adlarıyla belirtilmiştir. 1848'de başkaldıranların işgal ettiği bölgenin sınırlarını gösteren kuzey-güney noktalı çizgisi, Claude Simon'a dayanılarak saptanmıştır (*Paris de 1300 à 1900*, 3 cilt, Paris, Plon et Nourrit, 1900-1901).

4 É. S., F., s. 39.

5 É. S., F., s. 44.

6 É. S., F., s. 42.

7 É. S., F., s. 40.

8 Dönemin en parlak liselerinden birisi olan ve 1864'te yapılan bir soruşturuya göre hukuk (244 öğrenciden 117'si) veya tıp (16) eğitimini amaçlayan büyük kentsoyluların çocuklarına yönelik Condorcet Lisesi'nin bu semtte bulunması bir rastlantı değildir; buna karşın, daha "demokratik" olan Charlemagne Lisesi'nin öğrencileri, büyük bir oranda yüksekokullara girmeyi amaçlar (Bkz. R. Anderson, "Secondary Education in Mid-Nineteenth Century France: Some Social Aspects", *Past and Present*, 1971, s. 121-146). Soyluluğa daha özlü unvanlar katan bu kentsoylu işadamları (Bkz. baba Roque'un kimi olası tutkularını anımsattığı –É. S., F., s. 114– Dambreuse ve Frédéric) ekinsel birikime ulaşma konusuna, eski soylulardan çok daha fazla önem verir.

9 É. S., F., s. 36.

10 É. S., F., s. 393.

11 É. S., F., s. 128.

12 É. S., F., s. 426.

13 É. S., F., s. 134.

14 É. S., F., s. 282.

15 É. S., F., s. 341.

16 Deslauriers'yi, Flaubert'in sözünü ettiği Trois-Maries "sokağı"nı bulamadığımız için, Trois-Maries meydanına konumlandırdık.

BİRİNCİ KESİM

Alanın Üç Durumu

Sanatçılar. Topu soytarıdır.
– Çıkar peşinde koşmamalarını övmek gerekir.

GUSTAVE FLAUBERT.

Bizler gösteriş işçileriyiz. Aslında bizi satın alabilecek kadar zengin bir kimse yoktur yeryüzünde. Ekmeğinizi kaleminizden çıkarmak isterseniz gazetecilik, bölümce ya da tiyatro yazarlığı yapmanız gerekir. *Bovary* bana 300 frank para kazandırdı... BEN BUNU ÖDEDİM ve artık kuruşuna bile elimi sürmeyeceğim. Şu anda kâğıt giderlerimi karşılayabiliyorum ama çalışmamın gerektirdiği harcamalar, yolculuk ve kitap giderleri için bu yetersiz kalıyor; ve, aslında bunu doğru da buluyorum (ya da doğru buluyormuş gibi yapıyorum), çünkü beş franklıkla bir fikir arasındaki bağı anlayamıyorum. Sanatı, Sanatın kendisi için sevmek gerekiyor; yoksa, en sıradan bir uğraş bile daha iyidir.

GUSTAVE FLAUBERT.

1
Özerkliğin Kazanılması
Alanın ortaya çıkışındaki kritik evre

Karşıt okullar olan kentsoylu okul ve sosyalist okul içinde benzer yanlışlarla karşılaşmamız acı verici. Her ikisi de misyonerlere özgü bir ateşle: Ahlakı yüceltelim! Ahlakı yüceltelim! diye bağırıyorlar.

CHARLES BAUDELAIRE.

Her şeyi bırakın.
Dada'yı bırakın.
Karınızı, metresinizi bırakın.
Beklentilerinizi ve korkularınızı bırakın.
Çocuklarınızı bir ormanın köşesine ekin.
Boş bir beklenti için bile olsa, bütün üstünlüklerinizden vazgeçin.
Gerektiğinde rahat bir yaşamı, size gelecek için sunulan bir işi bırakın.
Yollara koyulun.

ANDRÉ BRETON.

L'Éducation sentimentale'in okunması, okuru, içinde üretildiği ve gün ışığına çıkardığı toplumsal dünyanın incelenmesine hazırlayan yalın bir hazırlık çalışmasının ötesinde bir şeydir. Flaubert'in olağanüstü açıklığının kökenlerinde yer alan özel toplumsal koşullar üzerine ama aynı zamanda bu açıklığın sınır-

ları üzerine de sorular sormaya zorlar. Hem yapıtın kökeninde yer alan üretici yöntemi hem de Flaubert'e yapıtını *gerçekleştirme* olanağı tanıyan, aynı etkinlik içinde bu üretici yapıyla içinden çıktığı toplumsal yapıyı nesnelleştiren çalışmayı gerçek anlamda kavramayı, içinde Flaubert'in tasarısının biçimlendiği yazınsal alanın oluşumu üstüne yapılacak bir inceleme sağlayabilir ancak.

Bilindiği gibi Flaubert, birçok yazın adamıyla, özellikle de Baudelaire ile birlikte yazınsal alanın kendi yasalarına göre işleyen ayrı bir dünya biçiminde oluşturulmasına büyük katkıda bulunmuştur. Flaubert'in dünya görüşünü yeniden oluşturmak, başka bir deyişle onun dünya görüşünün ortaya çıktığı toplumsal uzam kesitini, hatta bu toplumsal uzamın kendisini yeniden oluşturmak, bir dünyanın kökenlerinde yer almak için gerçek olanağı sağlamaktır; bu dünyanın işleyişi bizce öyle bildik duruma gelmiştir ki onun boyun eğdiği düzenin ve kuralların ayrımına varmayız. Ayrıca bu, tüm acımasızlığı içinde işleyen bir baskı karşısında (özellikle davalarla), başkaldırı ve direniş gücünün tüm açıklığı içinde ortaya çıkmasının, düşünsel özgürlüğün unutulmuş ya da yadsınan ilkelerinin yeniden bulgulanmasının gerektiği bağımsızlık savaşının "en keskin dönemlerine" geri dönülerek de gerçekleştirilebilir.

Yapısal Bir Bağımlılık

Kültür birikiminden yoksun, her türlü toplumda paranın gücünü ve düşünsel olgulara karşı köklü bir düşmanlık besleyen dünya görüşlerini egemen kılmaya hazır dev servet sahibi sanayici ve tüccarların (Talabot'lar, de Wendel'ler veya Schneider'ler gibi), İkinci İmparatorluk döneminde sanayideki yayılımın hazırladığı elverişli ortam içinde ortaya çıkışlarının ne anlama geldiğini göz önünde bulundurmadıkça, yazar ve sanatçıların 19. yy'ın ikinci yarısında sık sık boyun eğmek zorunda kaldıkları yeni egemenlik biçimlerine ilişkin deneyimlerini ve "kentsoylu" kimliğinin zaman zaman onlarda uyandırdığı tiksintiyi anlamak olanaksızdır.[1]

Dokuma alanında girişimci olan babasından söz eden André Siegfried'in şu tanıklığına burada yer verilebilir: "Bu eğitim içinde kültürün hiçbir yeri yoktu. Doğrusunu söylemek gerekirse o, aydın kültürüne hiçbir zaman ulaşamayacak ve bunun için bir kaygı da duymayacaktır. Bilgi edinecek, son derece yetkin bilgiye kavuşacak, o anda yapması gereken şeyler için gereksinim duyduğu her şeyi bilecek ama zihin kurcalayan nesnelerin çıkar gütmeyen beğenisine yabancı kalacaktır.[2]" Aynı biçimde, Kuzey'in büyük patronlarından birisi olan André Motte şöyle yazar: "Diplomalı olmanın kursaklarına gidecek bir lokma ekmek kazandırmayacağını çocuklarıma her gün yineliyorum; onları kolejlere yerleştirmemin nedeninin, zekâ hazlarını tatma olanağı bulmaları olduğunu söylüyorum; bunu, ister yazında, ister felsefede isterse tarih alanında olsun, onları yalnış öğretilerden korumak için yapıyorum. Ayrıca, kendilerini zihin zevklerine fazlaca kaptırmalarında büyük bir tehlike olduğunu da ekleyeyim.[3]"

Paranın egemenliği kendini her yerde gösterir ve yeni egemenlerin, teknik gelişmelerle Devlet desteğinin kendilerine benzersiz kazançlar sağladığı sanayicilerin, zaman zaman da basit borsacıların servetleri Paris'in Haussmann kesimindeki görkemli konaklarda veya araba ve giysilerde göze çarpar. Resmi aday uygulaması, içlerinde büyük bir oranda işadamı barındıran bu yeni insanların, Meclis'e girerek siyasi bakımdan yasallık kazanmalarına ve giderek daha fazla okunmaya, daha fazla gelir getirmeye başlayan basını yavaş yavaş ele geçiren siyasal çevreyle ekonomik çevre arasında sıkı ilişkilerin kurulmasına olanak tanır.

Para ve kazanca verilen değerin abartılması, III. Napoléon'un stratejilerine uygun düşer: Yeterince "fırsatçı" olmayı başaramamış bir bürokrasiyi kendisine bağlamak için hizmetlileri yüksek maaşlar ve görkemli armağanlarla ödüllendirir; Paris'te veya Compiègne'de yapılan şölenleri sıklaştırır, yayımcı ve basın patronlarının yanı sıra, Octave Feuillet, Jules Sandeau, Ponsard, Paul Féval veya Meissonier, Cabanel, Gérome gibi

sosyete yazar ve ressamlarının en uygun ve uydumcu olanlarını ve Gérome ya da Cabanel'in yardımlarıyla tarihten veya mitolojiden alınan "canlı tablolar" sahneleyen Octave Feuillet ve Viollet-le-Duc gibi dalkavukluğa en yatkın olanları bu şölenlere davet eder.

18. yy'ın hatta Restorasyon döneminin bilgin dernekleriyle soylu kesimlerin kulüpleri uzaklarda kalmıştır. İster sermaye sahibi bakımından dolaysız bağımlılık (ressamlarda daha sık karşılaşılan ama kimi yazarlarda da tanık olunan), hatta isterse bir sanat koruyucusu ya da resmi sanat himayecisine bağlılık söz konusu olsun, kültür üreticileriyle egemenler arasındaki ilişki, önceki yüzyıllardaki ilişkileri tanımlayan özelliklerden tümüyle farklıdır. Bundan böyle, alan içindeki konumlarına göre bir yazardan ötekine son derece farklı bir biçimde kendini kabul ettiren gerçek bir *yapısal bağımlılık* söz konusudur. Bu bağımlılık iki temel aracılıkla gerçekleşir: Bir yanda yaptırım ve güçlüklerinin yazınsal girişimler üzerinde gerek satış rakamları, girdi sayısı, vd. aracılığıyla doğrudan, gerekse gazetecilik, yayıncılık, resimli yayın ve sanayi yazınının tüm biçimlerinin sağladığı yeni iş alanları aracılığıyla dolaylı bir biçimde etkili olduğu piyasa; öte yanda yaşam biçimleri ve değerler dizgesiyle benzerlikler üzerine kurulu, özellikle salonlar aracılığıyla yazarların en azından bir kesimini yüksek sosyetenin kimi kesimleriyle birleştiren ve Devlet himayesinin eli açıklığını yönlendiren kalıcı ilişkiler aracılığıyla gerçekleşir.

Gerçek anlamda özgül resmi onama kurumlarının bulunmaması nedeniyle (söz gelimi Collège de France dışında, Üniversitenin alan içinde bir ağırlığı yoktur), siyasal kurumlar ve imparatorluk ailesinin bireyleri de, yalnızca gazeteler ve öteki yayınlar üzerinde uygulanan yaptırımlarla (davalar, sansür, vb.) değil, aynı zamanda ödenekler (Leconte de Lisle'e rejimin gizlice verdiği ödenek gibi), oyunlarının tiyatrolarda oynanması, yapıtlarının konser salonlarında sunulması, ya da Salon'da (Napoléon III'ün, denetimini Akademi'nin elinden almayı denediği) gerçekleştirilen sergilerde yer alma olanağına kavuşulması, yüksek kazançlı görev veya makamlar (Sainte-Beuve'e verilen senatörlük makamı gibi), onur nişanları, Akademi, Enstitü,

vd. gibi dağıtma yetkisini ellerinde bulundurdukları parasal ya da sembolik kazançlar aracılığıyla, yazınsal ve sanatsal alan üzerinde doğrudan söz sahibidir.

Sonradan zengin olup yetkeyi ellerine geçirenlerin beğenisi, en yalın biçimleri altında romana yönelmiştir –saraydan ve bakanlıkların etkisinden kurtulan ve kazanç getiren yayıncılık girişimlerine yol açan bölümceler gibi; henüz büyük romantiklerin kavgalarından, bohem kesimden ve dünyalığını doğrultamamışlar adına güdümlü olmaktan yakasını kurtaramayan şiir ise, tersine, özellikle Devlet Bakanlığı'nca düşmanca karşılanmaktadır –, şairlere açılan davalar ya da özellikle Baudelaire, Banville, Gautier, Leconte de Lisle gibi tüm öncü şairleri yayınladığı için iflasa sürüklenen ve borçları nedeniyle hapise düşen Poulet-Malassis gibi yayıncılara yapılan baskılar bunu kanıtlar.

Yetke alanına bağlı olmanın özünde yatan güçlükler, çoğunluğu tanınma peşindeki sonradan zengin olma güçlülerle, özellikle salonlarda incelikli bir biçimde sağlanmış aşamalanma aracılığıyla yazarların en çok uydumcu ya da benimsenmişleri arasında gelişen alışverişler doğrultusunda yazın alanında da etkili olur.

İmparatoriçe, Tuileries sarayında, tümü de Compiègne'de yapılan gösterilerin düzenlenmesini üstlenen Octave Feuillet gibi uydumcu olmakla ün kazanmış yazar, eleştirmen ve gazetecilerle çevrilidir. Prens Jérôme, Renan'ı, Taine'i ya da Sainte-Beuve'ü Palais-Royal'de yanında tutarak liberalizm yanlısı olduğunu ortaya koyar (Örneğin Delacroix onuruna büyük bir yemek verir –bu, Augier'yi de yanına almasına bir engel oluşturmaz). Prenses Mathilde de, son derece seçmeci bir yaklaşımla Gautier, Sainte-Beuve, Flaubert, Goncourt kardeşler, Taine ya da Renan'ı yanına alarak İmparatorluk sarayına göre özgün bir tutum sergiler. Daha sonra, saraydan uzaklaştıkça, yazar ve sanatçıların koruyucusu Morny dükününki, Champfleury, Ponsard, Auguste Vacquerie, Banville gibi birbirlerinden çok farklı kişilikleri bir araya getirerek muhalefet çevrelerinin saygınlığını kazanan Mme de Solms'unki, liberalist basının buluşma yeri

Mme d'Agoult'nunki, Baudelaire ve Flaubert arasındaki dostluğun başladığı Mme Sabatier'ninki, oldukça farklı görüşlerdeki yazar, eleştirmen ve sanatçıların bir araya geldiği Nina de Callias ve Jeanne de Tourbey'ninkiler, Hugo yanlıları ve romantiklerden artakalanların, ama bunun yanı sıra Flaubert ve dostlarının da girip çıktığı Louise Colet'ninki gibi salonlarla karşılaşılır.

Bu salonlar, yazar ve sanatçıların benzerliklerinden dolayı bir araya geldikleri ve yetkeyi ellerinde tutanlarla tanıştıkları, böylelikle doğrudan karşılıklı etkileşimler içinde yetke alanının bir ucundan ötekine sürekliliği somutlaştırdıkları yerler olmakla kalmazlar; bunlar, içinde kendilerini, gerçekten inanmasalar da, sanayi yazınının ve yazıncı gazetecilerin yaptığı patlamanın doğurduğu tehdit altında duyanların, özlemi Goncourt' larca sık sık dile getirilen 18. yy'ın soylu yaşamını yeniden canlandıracakları yanılgısını sürdürebilecekleri seçkinci barınaklar da değildir yalnızca: "19. yy. yazıncısının bu kabalığı, Diderot'dan Marmontel'e 18. yy. yazıncısının sosyetik yaşantısıyla karşılaştırıldığında sıradışı görünür; günümüz kentsoyluları, yazıncıya pek az ve ancak acayip yaratık, soytarı veya yabancı ülkede rehber rolünü üstlendiklerinde gereksinim duymaktadır.[4]"

Bu salonlar, karşılıklı alışverişler aracılığıyla, alanlar arasında gerçek eklemlenme yerleridir: Siyasal yetkeyi ellerinde bulunduranlar, dünya görüşlerini sanatçılara benimsettirmeyi ve özellikle de Sainte-Beuve'ün "yazın basını[5]" olarak adlandırdığı şey aracılığıyla bunların ellerinde bulunan onama ve resmen tanıma yetkesine sahip çıkmayı amaçlamaktadır; lütuf dileyen ve aracı hatta zaman zaman kendilerince gerçek birer baskı grupları gibi davranan yazarlar ve sanatçılar da Devlet'in dağıttığı parasal ya da sembolik türden çeşitli ödüllerin denetimini doğrudan kendi üzerlerine almaya çabalar.

Prenses Mathilde'in salonu, benzerlerine en zorba yönetimlerde (örneğin, faşist ya da Stalinci) rastlanan ve içinde, "toparlayıcı" (veya, 1968'den bu yana söylenildiği gibi "ödünleyici") dil ile betimlemenin yanlış olacağı alışverişlerin gerçekleştiği, sonunda her iki tarafın da çıkarını bulduğu bu *melez kurum-*

ların örneğini oluşturur: Sert olmayan etki biçimleri, genellikle, yazar ve sanatçılarca ciddiye alınmaları için yeterli gücü ellerinde bulunduran ama güçlülerce ciddiye alınmak için gerekli yetkeden yoksun bu kararsız kişiler aracılığıyla gerçekleşir; bu yumuşak etki biçimleri, kültürel yetkeyi ellerinde tutanları *bölünmek*'ten alıkoyar veya caydırır, onları, son çare olarak algılanan, en azından bir ayrıksılık adacığı gibi görülen, kötü niyet ödünlerini aklamaya yarayan ve etkili kopmaları dengelemeye yönelik bir aracı yetkeye karşı, minnettarlık ile işbirliği ve gizli anlaşmadan kaynaklanan suçluluk duygusuna dayalı karmaşık ilişkiler içinde tutar.

Yazınsal alanla siyasal alanın böyle köklü bir biçimde iç içe geçmesi, tüm beğeni ve yaşam biçimlerindeki farklılıkların ötesinde, yazarları, gazetecileri, yüksek memurları, İmparatorlukça tanınmış büyük kentsoyluları (özellikle kardeşi Achille), saray içinden kişileri bir araya getiren bir dizi güçlü ilişkiler ağını harekete geçirmede bir fırsat olan Flaubert'in davası sırasında gerçekleşir. Şunu da belirtmek gerekir ki bu büyük zincir içinde açık açık dışarlanmış olanlar da bulunmaktadır: Birinci sırada, saraydan ve İmparatorluk ailesinin salonlarından kovulmuş, Flaubert'den farklı olarak büyük bir kentsoylu ailenin etki gücünü kullanmak istemediği için davasını kaybeden ve bohem çevreyle düşüp kalktığı için aşırı serbest olan Baudelaire vardır. Ama bunun yanı sıra Duranty ve daha sonra Zola ile grubu (Arsène Houssaye gibi "ikinci bohem"in eskilerinden birçoğunun yetke yazıncıları arasına katılmalarına karşın) gibi gerçekçiler de bu zincirin bir parçasıdır. Çoğunluğunun küçük kentsoylu kökenden geldiği ve toplumsal sermayeden yoksun parnasçılar gibi adı sanı bilinmeyenlerle de karşılaşılır.

Özerklik yolları, ulaşılmaz olmasa bile erk yolları gibi karmaşıktır. Yabancı, sonradan zengin olma ve cimri İmparatoriçe Eugénie'yi eskiden Faubourg Saint-Germain'e kabul edilmiş ve o zamandan sonra da Paris salonlarına demir atmış, sanatların koruyucusu, liberal ve Fransız değerlerinin savunucusu Prenses Mathilde'le karşı karşıya getiren sürtüşmede olduğu gi-

bi, siyasal alan içindeki çatışmalar, dolaylı bir biçimde yazınsal bağımsızlıklarına en düşkün yazarların çıkarlarına elverişli olabilir: Bunlar, güçlü kişilerin korumacılığı altında, ne piyasadan, daha açık bir deyişle yayıncı ve gazetecilerden ne de 1848'den sonra hemen ayrımına vardıkları gibi, bohem çevreden en yoksul rakiplerinin ele geçirdiği özel görevlerden elde edemeyecekleri parasal ya da kurumsal olanaklara kavuşurlar.

Gerçek beğenileri bakımından (bölümce roman, melodram, Alexandre Dumas, Augier, Ponsard ve Feydeau), önemsizliğini ortaya koymayı amaçladığı kişiden çok fazla uzak olmamakla birlikte, Prenses Mathilde salonuna son derece yüksek bir yazınsal görünüş kazandırmak istemektedir. Davetlilerin seçiminde, yakasını gazetecilikten kurtarmak için bir iş bulma konusunda yardımını istemek üzere 1861'de kendisine başvuran Théophile Gautier'nin ve 1860'lı yıllarda *Le Constitutionnel* ile *Le Moniteur*'de söz sahibiyken son derece ün kazanan Sainte-Beuve'ün önerilerinden yararlanan Prenses Mathilde, sanatçıların resmi himayecisi ve koruyucusu olmayı amaçlamaktadır: Dostlarına saygınlık ve koruma sağlamak için durmaksızın girişimlerde bulunur, Sainte-Beuve'ü senatoya sokar, George Sand'a Fransız Akademisi ödülünün, Flaubert ve Taine'e Légion d'honneur nişanının verilmesini sağlar, Gautier'ye bir iş, ardından Akademi'de bir yer verilmesi için çalışır, *Henriette Maréchal*'in Comédie-Française'de oynanması için araya adamlar koyar ve resim konusunda beğenisini paylaşan sevgilisi Nieuwerkerke aracılığıyla Baudry, Boulanger, Bonnat veya Jalabert gibi gösterişçi ama tatsız tuzsuz ressamları koruması altına alır.[6]

Böylece, dışarladıklarından çok, bir araya getirdikleriyle dikkat çeken salonlar, yazınsal alanı büyük temel karşıtlıklar çevresinde yapılaştırmaya (alanın öteki durumlarında dergi ve yayıncıların yaptıkları gibi) katkıda bulunurlar: Bir yanda sarayın salonlarında bir araya gelen seçkinci ve yüksek sosyete yazıncıları, öte yanda Prenses Mathilde'in çevresinde ve Magny akşam yemeklerinde (Goncourt'ların, Sainte-Beuve'ün ve Chennevières'in yakın dostu Gavarni'nin temellerini attığı ve

Flaubert, Paul Saint-Victor, Taine, Théophile Gautier, *Temps*'ın yazı işleri müdürü Auguste Neffetzer, Renan, Berthelot ve *La Presse*'in yazı işleri müdürü Charles Edmond'un devam ettiği) bir araya gelen büyük seçkinci yazarlar, son olarak da bohem kesimin küçük toplulukları vardır.

Yapısal erk, basın aracılığıyla da etkili olur: Son derece çeşitlilik kazanmış ve siyasete bulaşmış Temmuz Monarşisi basınından farklı olarak, sürekli tehdit ve sansür ve genellikle bankacıların dolaysız denetimi altında bulunan İkinci İmparatorluk basını, ağır ve abartılı bir biçem içinde resmi olayları aktarmak zorundadır ya da üzerinde durulmaya değmeyen geniş yazınsal-felsefesel kuramlara veya Bouvard ve Pécuchet'ye layık densizliklere kendini kaptırmaktan kurtulamaz. "Ciddi" gazeteler de bölümce romanlara, sokak dedikodularına ve gündelik önemsiz olaylara yer ayırmaya başlar; bunlar, dönemin en büyük iki yeni gazetesine, kurucusu Henri de Villemessant'ın salonlardan, kafelerden ve kulislerden derlediği dedikodulara "yankılar", "dedikodu köşeleri", "posta köşesi" adı altında çeşitli köşelerde yer verdiği *Le Figaro*'ya ve bir metelik etmeyen, bilinçli olarak siyasetten arındırılmış, gündelik sıradan olayların az çok romanlaştırılmış biçimlerine öncelik tanıyan *Le Petit Journal*'e de egemen olur.

Bütün salonların gediklileri arasında yer alan ve siyasi yöneticilerle içli dışlı olan gazete yöneticileri, herkesin yaltaklandığı, özellikle *La Presse* ya da *Le Figaro*'da yayınlanacak bir yazının ün getireceği ve geleceği güvence altına alacağının bilincindeki yazar ve sanatçılar arasında kimsenin kafa tutmaya cesaret edemediği kişilerdir. Halktan kişilerden kentsoylulara, bakanlık bürolarından saraya herkesin okuduğu gazeteler ve bunların kaçınılmaz bir biçimde yer verdikleri bölümce yazılar aracılığıyla, Cassagne'ın da belirttiği gibi "basını değiştirdikten sonra, sanayicilik yazına da sızmıştır.[7]" Yazı sanayicileri, halkın beğenisine uygun özlü bir biçem içinde, görünüşte halka yönelik ama ne yazınsal "basma kalıp sözleri" ne de "değerini, getirdiği para ile ölçmenin bir alışkanlığa dönüştüğü[8]" etki peşinde koşmayı dışarlamayan yapıtlar üretirler: Sözgelimi Ponson du Terrail her gün, *Le Petit Journal*, günlük yazın gazetesi *La Petite*

Presse, İmparatorluk yanlısı günlük siyasi gazete *L'Opinion nationale*, İmparatorluğun resmi gazetesi *Le Moniteur*, son derece ciddi günlük siyasi gazete *La Patrie* için farklı yazılar kaleme alır. Eleştirmen olarak sürdükleri etkinlikler aracılığıyla, gazeteci yazarlar açıkyüreklilikle sanatla ve yazınla ilişkili her şeye el atarak böylece kendi düzeylerini aşan her çalışmayı aşağılamak ve değer yargılarını yönlendiren, içinde sınırların, hatta kendi yörüngeleri ve konumları içinde ortaya çıkan düşünsel parçalanmaların dile getirildiği etik eğilimleri tartışmayı amaçlayan tüm girişimleri kınama hakkını kendilerinde bulurlar.

Bohem Çevre Ve Bir Yaşam Sanatının Bulgulanması

Basının gelişmesi, çoğu parasız pulsuz, başkentli veya taşradan gelip Paris'te o zamana değin soyluların ya da Parisli kentsoyluların ayrıcalığında bulunan yazarlık veya sanatçılık uğraşlarına atılmayı deneyen orta sınıftan ya da halk sınıfından gençlerin akınına çevrimsel bir nedenlilik ilişkisiyle bağlı olarak, kültür ürünleri piyasasının daha önceden benzeri görülmemiş bir biçimde genişlemesinin birçok belirtilerinden birisidir. İş dünyasında tanık olunan gelişmeler sonucunda uğraş alanlarının artmasına karşın, şirketler ve kamu görevleri (özellikle eğitim sistemi), sayıları 19. yy'ın ilk yarısında tüm Avrupa'da son derece artan ve Fransa'da İkinci İmparatorluk dönemi boyunca yeni bir atılıma tanık olunan tüm ortaöğretim diploması sahiplerine iş olanağı sağlayamamaktadır.[9]

Üst kademe yöneticisi mevkilerine yönelik istem ve sunum (arz ve talep) arasındaki uyumsuzluk, üç özgül etmenden dolayı özellikle Fransa'da belirgindir: Küçük ve orta kentsoyluların çocuklarına açık olan askerlik, tıp, yöneticilik gibi mesleklerin önünü uzunca bir dönem için kapatan Devrim, İmparatorluk ve Restorasyon kaynaklı yönetim kadrolarının genç olması (bunlara, yönetimi ellerine geçiren ve kentsoylu kökenli "güç"leri engelleyen soyluların rekabetini eklemek gerekir); ellerinde bir diploma olanların Paris'te yığılmasına yol açan merkeziyetçilik; özellikle devrim deneyimiyle duyarlılık kazan-

dığı için her türlü yükselme hareketini toplumsal düzen için bir gözdağı gibi gören ve yönetim içinde önemli mevkileri öncelikle kendi çocuklarına saklamayı deneyen –klasik ortaöğretime girişi tekellerine almaya çabalayarak– büyük kentsoyluların tekelci anlayışı (Guizot'nun 1 Şubat 1836'da Temsilciler Meclisi'nde, klasik dil ve yazın eğitiminin geri kalmış niteliği üstüne verdiği söylev bunun kanıtıdır). Gerçekten de, İkinci İmparatorluk döneminde, özellikle ekonomik büyümeyle ilintili olarak ortaöğretimdeki öğrenci sayısı artmaya devam etmektedir (1850'de 90 000'den, 1875'de 150 000'e çıkar); yazın ve bilim alanları başta olmak üzere, yükseköğretimde de aynı durum geçerlidir.[10]

Klasik dil ve yazın ile sözbilim eğitiminden beslenmiş ama unvanlarını kabul ettirebilecek parasal olanaklardan ve gerekli toplumsal korumalardan yoksun bulunan bu yeni gelenler, romantik başarının tüm saygınlığıyla çevrili yazın uğraşlarına ve daha bürokratik mesleklerden farklı olarak okulca hiçbir belgelemeye gerek göstermeyen veya Salon'un başarısıyla yüceltilen sanat uğraşılarına itilirler. Aslında şu da bir gerçek ki, her zaman olduğu gibi yapıbilimsel denilen etmenler de (özellikle de ilgili nüfusun *hacmi*'ne ilişkin olanlar), özel durumlarda, büyük ressamlık ya da yazarlık uğraşının olağanüstü saygınlığı gibi toplumsal koşullara bağımlıdır: "Aramızda bu meslekten olmayanlar bile, olayları bunlardan bir yazı konusu çıkarmak için düşünüyordu diye belirtir Jules Buisson...[11]"

Bu yapıbilimsel (morfolojik) değişimler, yazın ve sanat alanlarının özerkleşme sürecinin ve sanat ve yazın dünyasıyla siyasal dünya arasındaki ilişkinin bağlaşık dönüşümünün (en azından onama gerekçesi niteliğiyle) temel belirleyenlerinden birisidir kuşkusuz. Birçok incelemeye konu olmuş, bir aileye kişisel bağlarla bağlı hizmetçiden, kendi işgücünün satışını gönlünce kısıtlamaya veya engellemeye yönelik bağımlılık ilişkilerinden kurtulup pazar düzeniyle baş etmeye ve bu düzenin genellikle devlet korumacılığının ılımlı şiddetinden daha acımasız kısıtlılık ve yaptırımlarına katlanmaya hazır serbest işçiye (Weber'in tarım işçisi özel bir durum oluşturur) geçişle sundu-

ğu benzerlik bakımından ele alındığında, bu dönüşüm anlaşılır.[12] Bu karşılaştırmanın en büyük yararı, temelde anlaşılmaz olan söz konusu süreci (Raymond Williams'ın incelediği İngiliz romantikleri geleneği içinde), salt yabancılaştırıcı etkilerine indirgemeye yönelik çok yaygın eğilime karşı uyarmasıdır: Sözgelimi, yeni "emekçil aydın kesim"e, sanayi yazını ve gazeteciliğe bağlı her türlü küçük uğraşlarla acınasılığı tartışma götürmez bir geçim olanağı tanıyarak rahatlatıcı etkiler yaptığı, ama böylece kazanılan yeni olanakların, yeni bağımlılık biçimlerinin kökenini de oluşturabileceği unutulur.[13]

Yaşamlarını sanattan kazanmayı isteyen ve yeni bulguladıkları yaşam sanatıyla öteki toplumsal ulamların tümünden ayrılan çok sayıda genç insanın bir araya gelmesiyle, gerçek anlamda bir toplum içinde toplum ortaya çıkar; Robert Darnton'un gösterdiği gibi, 18. yy'ın sonuyla birlikte, kuşkusuz çok daha küçük ölçekle sınırlanmış olsa da, en azından sayısal bakımdan kalem efendileriyle kötü ressamların çoğunlukta olduğu bu yazarlar ve sanatçılar topluluğu, benzersiz ve son derece olağanüstü bir yan taşımaya başlar ve her şeyden önce kendi bireylerinin kafalarında birçok soruların doğmasına yol açar. Düşlem, ündeş, şaka, şarkılar, içki ve tüm görünümleri altında aşk ile birlikte sanatçı yaşam biçeminin bulgulanmasına önemli katkılarda bulunmuş olan bohem yaşam biçimi, resmi ressam ve heykeltıraşların düzenli yaşamlarına karşı olduğu kadar kentsoylu yaşamın tekdüzeliğine karşı da gelişmiştir. Yaşama sanatını güzel sanatların bir dalı durumuna getirmek, bu sanatı yazma katılmaya hazırlamaktır; ama bohemin yazınsal kişiliğinin bulgulanması salt yazınsal bir olgu değildir: Murger ve Champfleury'den Balzac'a ve *L'Éducation sentimentale*'in Flaubert'ine, romancılar özellikle bohem kavramını bulgulayıp yayarak bu yeni toplumsal kendiliğin tanınmasına ve kimliğinin, değerlerinin, ilke ve söylencelerinin oluşturulmasına büyük oranda katkıda bulunurlar.

Yaşam biçimi konusunda yetkinliği toplu olarak elinde bulundurma güvencesi, *Scènes de la vie de bohème*'den *Traité de la vie élégante*'a, her yerde dile getirilir. Sözgelimi Balzac'a göre,

"çalışan adam" (karışık bir biçimde çiftçi, duvarcı ya da asker, küçük perakendeci, küçük memur hatta hekim, avukat, büyük tüccar, önemsiz soylular ve bürokrat), "düşünce adamı" ve "hiçbir şey yapmayan", kendisi için "zarif yaşamı" amaçlayan adam olmak üzere üç sınıfa bölünmüş evren içinde, "sanatçı ayrı bir durum oluşturur: Tembelliği bir iş, işi de dinlenmektir; hem ince hem de bakımsızdır; keyfine göre çiftçi tulumu veya modayı izleyen adamın giydiği frak giyer; yasaların peşinden gitmez. Onları kendisi benimsettirir. İster hiçbir şey yapmasın ya da ilgisiz görünerek bir başyapıtı düşünsün; ister ata tahta gemle binsin veya bir briçkanın* atlarını delicesine sürsün, ister cebinde beş parası olmasın ya da çevresine altın saçsın, her zaman büyük bir düşüncenin sözcüsüdür ve topluma egemendir.[14]" Alışkanlık ve suçortaklığı, böyle bir metinde sergilenen her şeyi, bir başka deyişle bağlı bulunduğumuz ya da ulaşmaya çalıştığımız ve aydın kimliğiyle az çok bağlandığımız ya da amaçladığımız aydın üreticinin toplumsal kimliğinden başka bir şey olmayan toplumsal bir gerçekliğin oluşturulması çalışmasını görmemize engel olur. Yazar, sanatçı, aydın gibi sözcüklerin sıradan kullanımının (Balzac'ın metni, sayısız örneklerden birisidir) belirttiği bu gerçekliği, kültür üreticileri, bu türden kuralcı daha doğrusu edimsel açıklamalar aracılığıyla üretmeye çalışmıştır: Toplumsal dünyayı olduğu gibi yansıtan bir görünüm altında, bu betimlemeler, bu dünyayı üretim ve toplumsal dünya üzerine söylem geliştirme konusunda neredeyse bir tekel özelliği taşıyan toplumsal bir öbeğin inançları doğrultusunda göstermeyi, okuru buna inandırmayı amaçlar.

Anlamı kesinlikten uzak bir gerçeklik olan bohem, en ateşli savunucularına bile karmaşık duygular esinler. Bunun nedeni, öncelikle sınıflandırılmayı hiçe saymasıdır: Genellikle sefaletini paylaştığı "halk"a yakın olan bohem kesim, kendisini toplumsal olarak tanımlayan yaşam sanatı bakımından ondan ayrılır; bu yaşam biçimi, kentsoylu uzlaşım ve beğenilere göze batarcasına ters düşmekle birlikte, özellikle örneklerini

* Rusya'da, sorgun ağacından yapılıp gerektiğinde kızağa dönüştürülebilen gezi arabası. (Ç.N.)

metinlerde oluşturduğu serbest aşk, para karşılığı aşk, katıksız aşk, erotizm gibi her türlü hiçe sayma biçimlerini büyük ölçeklerde denediği cinsler arası ilişki bakımından, bohemi, yerleşik küçük kentsoylulardan çok, aksoylulara ve büyük kentsoylulara daha yakın bir konuma taşır. Tüm bunlar, kültür sermayelerinden ve doğmakta olan *taste makers** yetkesinden güç aldıklarından, giyim biçimlerindeki gözüpekliklerini, mutfak çılgınlıklarını, paralı aşklarını ve "kentsoyluların" yüksek paralar ödeyerek ulaşabileceği ince eğlentilerini en az giderle karşılayabilen bu kesimin en yoksul bireyleri için de aynı düzeyde geçerlidir.

Üstelik zaman içinde durmaksızın değişerek bohem kesim, katılanların sayısının artması ölçüsünde anlaşılmazlığını giderek artırır, saygınlığı ve aldatıcı görüntüsü, 1848'e doğru "ikinci bohem"e egemen olan genellikle taşra ve halk kökenli yoksul gençleri kendine çeker: Doyenné sokağının "yaldızlı bohemi"nin romantik züppelerinden farklı olarak Murger, Champfleury veya Duranty'nin bohem çevreleri, piyasa kurallarına doğrudan bağlı ve karınlarını doyurmaktan yoksun bir sanatı yaşatmak için çoğunlukla yazınla doğrudan hiçbir ilişkisi bulunmayan ikinci bir uğraş sürdürmek zorundaki gerçek bir yedek aydınlar ordusu oluşturur.

Aslında iki bohem çevre aynı anda bir arada varlıklarını sürdürür ama toplumsal ağırlıkları dönemlere göre farklılıklar gösterir: "Emekçil aydınlar", genellikle o denli yoksuldur ki, Musset'vari romantik Anılar geleneği uyarınca konu olarak kendilerini seçip "gerçekçilik" diye adlandırılan şeyi bulgular, sürtüşmelere tanık olunmakla birlikte, egemenlerin tüm servetinin hemen hemen aynısına sahip olan, büyük kentsoylu hanedanların yoksul akrabaları, yıkılmış veya yıkılmakta olan soylular, yabancılar ya da Yahudiler gibi kınanan azınlıkların oluşturduğu doğru yoldan sapmış ya da düşmüş kentsoylularla bir arada olurlar. Pissarro'nun deyişiyle bu "meteliksiz kentsoylular" ya da hazır gelirleri ancak batmış bir şirketi finanse etmeye yeten bu kişiler, ikili veya bölünmüş genel görünümleri içinde, kararsız konumlarına, kendilerini ancak yetkelerle ilişkilerinin

* İngilizce, "Yeni beğeniler oluşturan" anlamında. (Ç.N.)

eşanlı veya ardışık dalgalanmaları içinde görülebilen bir tür nesnel, dolayısıyla öznel kararsızlık içine iten egemenler arasında egemen olunan konuma daha baştan itilmişlerdir.

"Kentsoylu"dan Kopuş

Yazar ve sanatçıların, kökeni bilinmeyen yaptırımlarının aralarında benzersiz oransızlıklar yaratabileceği piyasayla sürdürdükleri ilişkiler, bunların, içinde ticaretin bayağı kaygılarına boyun eğen "kentsoylular"la üretici etkinliklerin kafa karıştırıcı etkisi altında bulunan "halk"ı birbirine karıştırdıkları, hem büyüleyen hem de hor görülen "geniş kitle" üzerine yaptıkları anlaşılmaz betimlemeyi yönlendirmeye kuşkusuz katkıda bulunur. Bu ikili anlaşılmazlık, onları toplumsal uzam içinde kendi konumları ve toplumsal işlevlerine ilişkin karışık bir görüntü oluşturmaya iter: Siyaset konusunda güçlü duraksamalara düşmelerine ve 1830'lu yıllarla 1880'li yıllar arasında ortaya çıkan birçok rejim değişikliklerinin de gösterdiği üzere, bu kararsızlıkları içinde, eğe talaşı gibi o anda güçlü olan ucun çekimine kapılma eğilimi göstermelerine bu durum açıklık getirir. Sözgelimi Temmuz Monarşisi'nin son yıllarında alanın çekim merkezi sola kaydığında, "toplumsal sanat"a ve sosyalist düşüncelere doğru genel bir yönelime tanık olunur (Baudelaire de "çocuksu bir sanat için sanat ütopyasından[15]" söz eder ve katıksız sanata şiddetle karşı çıkar). Tersine, İkinci İmparatorluk döneminde, her zaman açık açık katılmamakla ve Flaubert gibi "Badinguet"ye büyük bir horgörü göstermemekle birlikte, katıksız sanatın birçok savunucusu, İmparatorluk sarayının önde gelen kişilerinin salonlarından birine ya da ötekine düzenli bir biçimde katılırlar.

Ama sanatçıların toplumu, içinde sanatçının yaşam biçeminin, sanatsal yaratım girişiminin temel boyutu olan bu son derece özel yaşama sanatının icat edildiği bir laboratuvar değildir yalnızca. Bu toplumun, temel ama her zaman göz ardı edilen işlevlerinden biri, tek başına kendi kendinin piyasası olmasıdır. Yazar ve sanatçıların yalnız yapıtlarında değil, yine bir sanat yapıtı

gibi görülen yaşamlarında da yer verdikleri aşırılık ve hiçe saymaları olabildiğince elverişli, anlayışlı bir biçimde karşılar; bu ayrıcalıklı pazarın yaptırımları, para olarak tam karşılığını bulmasa da, en azından toplumsal bir tanınma biçimini sağlama alır; bunun dışındaki durumlarda (bir başka deyişle, öteki gruplarda) bu, mantığı hiçe sayma gibi görünür. Yazınsal ve sanatsal alandan başka bir şey olmayan bu tersine dünyadan kaynaklanan kültür devrimi, tüm görüş ve bölünme ilkelerini tersyüz etme isteği içindeki büyük yenilikçi düşünce sahiplerinin, oluşum içindeki sanat evrenine girerek burada her şeyin olanak taşıyabileceği olasılığını sessizce kabullenmiş herkesin desteğine değilse bile *ilgisine* güven duymaları durumunda başarı kazanabilmiştir ancak.

Böylece, sanat alanı içinde olduğu kadar yazın alanı içinde de değerlerini ve benimsetme gereçlerini denetleme savını bu denli kaba bir biçimde hiç ileri sürmemiş olan, basınının ve yazar taslaklarının yardımıyla kültürel üretime ilişkin sulandırılmış ve küçültücü bir tanımı kabul ettirmeyi amaçlayan "kentsoylu" bir dünya ile karşıtlık içinde ve bu karşıtlık aracılığıyla, yazınsal ve sanatsal alanın bu biçimde oluşacağı açıktır. Bu, tümüyle yapmacıklık ve kokuşmuşlukla dolu, kültürel birikimden yoksun sonradan zengin olmaların düzeninin, tüm basının yaydığı ve yücelttiği en sıradan yazınsal yapıtlara sarayın verdiği ödeneklerin, ekonominin yeni efendilerinin kaba özdekçiliğinin, yazar ve sanatçıların büyük bir kesiminin yaltaklanmacı aşağılığının yazarlara (özellikle Flaubert ve Baudelaire) esinlediği horgörüyle karışık tiksinti, sanat dünyasının imparatorluk içinde bir imparatorluk, ayrı bir dünya gibi tasarlanması anlayışının ayrılmaz bir parçası olan bildik dünyadan kopuşa büyük ölçüde katkıda bulunmuştur.

"28 Eylül 1871'de Maxime Du Camp'a yazdığı mektupta,[16] her şey düzmeceydi, der Flaubert: düzmece bir ordu, düzmece siyaset, düzmece yazın, düzmece saygınlık hatta düzmece kibar fahişeler." Bu temayı George Sand'a yazdığı bir mektupta geliştirir:[17] "Her şey düzmeceydi, düzmece gerçekçilik, düzmece saygınlık hatta düzmece kaltaklar [...]. Ve bu düzme-

celik [...], özellikle bir konu üzerinde düşünce ileri sürme biçimlerinde etkili olmaktaydı. Kadın oyuncuların iyi birer ev kadını gibi olmaları isteniyordu. Sanatın ahlak dersleri vermesi, felsefenin anlaşılır, kötülüğün edepli, bilimin halkın ulaşabileceği gibi olması isteniyordu." Baudelaire de şöyle der: 2 Aralık, beni maddi olarak siyasetten uzaklaştırdı. Artık genel düşünceler söz konusu değil." Daha sonraları kaleme alınmış olmakla birlikte, Bazire'in, Manet'nin *Jésus insulté par les Soldats* (Askerlerin Hakaret Ettiği İsa) tablosu nedeniyle kaleme aldığı ve İkinci İmparatorluğun kültürel ortamın kendisinde uyandırdığı tiksintiyi açık açık dile getiren metne de burada yer verilebilir: "Tanrı değil de bir insan olan ve işkence eden askerler arasında gerçekten acı çekerken gösterilen bu İsa da kabul edilemezdi... Güzele hayranlık duyulmaktaydı ve kurbandan işkencecilere herkesin etkileyici betimlemelerle sunulması amaçlanmıştı. Doğanın süslenip püslenmeye gereksinim duyduğunu savunan ve sanatı da ancak yalan söylemek koşuluyla benimseyen bir okul, her zaman var olmuş ve olacaktır. Bu öğreti, o dönemde gelişmekteydi: İmparatorluğun beğenileri ülküsel nitelikliydi ve nesnelerin olduğu gibi görülmesinden nefret ediyordu.[18]"

1848 Devrimi'nin başarısızlığı ve Louis-Napoléon Bonaparte'ın darbesi, ardından İkinci İmparatorluğun uzun süren perişanlığını yaşayan bu kuşağın siyasal deneyiminin, sanat için sanat anlayışına duyulan büyük sevgiyle aynı düzeyde olan siyaset dünyasına ilişkin düş kırıklığıyla dolu görüşün ortaya çıkmasında bir rol oynamadığını ileri sürmek olanaksızdır. Bu özel din, boyun eğmeye ve herşeyden elini ayağını çekmeye karşı çıkanların başvurduğu son çözümdür: "Flaubert, dostu Louis Bouilhet'nin *Dernières Chansons*'u için yazdığı önsözde şiirin can çekişmekte olduğunu söyler. İmgelemler de cesaretler gibi körelmişti ve yetke gibi halk da düşüncenin bağımsızlığını benimsemeye hazır değildi.[19]" Halk, benzerine ancak kentsoyluların utanmaz korkaklığında karşılaşılan bir siyasal gelişmemişlik örneği gösterip insancı düşlerle insanlığa hizmet amacını güden düşünceler, kendilerini bunları korumaya adamış kişilerce alaya alınıp alçaltılınca –kendilerini en yüksek parayı verene satan ga-

zeteciler, sanatsal gelenekçiliğin bekçileri durumuna düşen eski "sanat kurbanları", piyeslerinde ve "uyumlu" romanlarında yapmacıklı bir idealizmi öven sözümona yazıncılar–, Flaubert'in "geriye hiçbir şeyin kalmadığı" ve "bir köstebek gibi kendi içine kapanıp var gücüyle yapıtı üzerinde çalışmak gerektiği[20]" düşüncesini savunmaktan başka yapacak bir şey kalmaz.

Gerçekten de Albert Cassagne'ın gözlemlediği gibi, "bunlar, kendilerini bağımsız sanata, katıksız sanata adayacaklar ve sanat yapmak için bir gerece gereksinim duyulduğundan ya bu gereci geçmişte arayacak ya da yaşadıkları dönemden çıkaracak, ama sanat gerecini bütünüyle yansız, nesnel betimlemelere dönüştüreceklerdir:[21]" "Renan'ın düşüncesi, kendisini özengenliğe götüren bir evrim gösterir ("1852'den bu yana her şeyi merak eder oldum"); Leconte de Lisle insancı düşlerini Parnas'ın mermeri andıran soğuk görüntüsü altına gömer; Goncourt Kardeşler, "sanatçının, yazın adamının, bilginin kesinlikle siyasete karışmaması gerektiğini; siyasetin, onların düzeylerinin altında esip geçen bir fırtına olduğunu[22]" yineler.

Bu betimlemeleri benimsemekle birlikte, bunların ekonomik ve siyasal koşullarca doğrudan belirleneceği gibi bir düşünce uyandırma sakıncası içerdikleri görüşünün doğru olmadığını belirtmek gerekir: Flaubert, Baudelaire, Renan, Leconte de Lisle veya Goncourt Kardeşler, yazının oluşturduğu mikrokozmoz içinde yerleştikleri özel konum gereği siyasi bir fırsat yakalar; yeteneklerinin ayrılmaz bir parçası olan algılama kategorileri aracılığıyla elde edilen bu yasal fırsat, onların (öteki tarihsel koşulların, sözgelimi 1848'in öncesinde veya ertesinde olduğu gibi yazınsal alana ve toplumsal alana egemen konumları güçlendirerek engelleyebileceği ya da etkisizleştirebileceği) bağımsızlığa yönelik eğilimini yüreklendirir.

Nomothetes Baudelaire*

Bağımlılığın açık veya örtük biçimleriyle dolaysız ya da evrik etkilerini öne çıkaran yazınsal alanla yetke alanı arasındaki

* Eski Atina'da yasama kurulu üyesi. (Ç.N.)

ilişkilerin bu incelemesinin, yazın dünyasının bir alan biçiminde işleyişinin temel sonuçlarından birisini ortaya çıkaran şeyi unutturmaması gerekir. İster kimi sözümona yazıncıları (örneğin bir Maxime Du Camp'ı) ayrıcalık ve onur peşinde koşmaya isterse bölümce romanla vodvil yazarlarını titizlik ve biçemden yoksun bir yazına iten basın ve gazeteciliğin isteklerine boyun eğmeye yönelten çıkarcı acelecilik söz konusu olsun, yetkeye ya da piyasaya boyun eğmenin tüm biçimlerine karşı duyulan ahlaksal öfkenin, Baudelaire veya Flaubert gibi kişilerin, giderek yazarların özerklik kazanmasını savunmaya değin varan gündelik direnişlerinde belirleyici bir rol oynamıştır; özerkliğin kazanılması sürecinin en etkili aşamasında, Baudelaire'de açıkça tanık olunduğu gibi etik kopma, tüm estetik kopmaların her zaman temel bir boyutunu oluşturur.

Ama şu da bir gerçek ki öfke, başkaldırı, küçümseme kişilerin özel yetenek ve erdemlerine doğrudan bağlı, yıkılmaları veya tersyüz edilmeleri kuşkusuz son derece kolay, olumsuz, ikincil ve rastlantısal ilkeleri olmayı sürdürür; bunların yol açtığı tepki niteliğindeki bağımsızlık, gücü ellerinde bulunduranların ayartma ve kendilerine bağımlı kılma yönünde yaptıkları girişimlerden kolayca etkilenir. O anda gücü ellerinde bulunduranların doğrudan veya dolaylı zorlama ve baskılarından kalıcı ve düzenli bir biçimde kurtulmuş bulunan uygulayımlar, ilkelerini kaprislerinin dalgalanan eğilimlerinde ya da ahlak düşüncesinin istenççi çözümlerinde değil de temel yasasını, *nomos*'unu ekonomik ve siyasal güçler karşısında bağımsızlıktan alan toplumsal bir evrenin gereklerinde bulduklarında olasılık kazanırlar ancak; bir başka deyişle, eğer yazınsal ve sanatsal düzeni süregeldikleri biçimleriyle oluşturan özgül *nomos*, aynı anda hem toplumsal bakımdan düzenlenmiş bir evrenin nesnel yapılarında hem de bu evren içinde yer alan ve bu nedenle de işleyişinin içkin mantığında yer alan buyrukları kendiliğindenmiş gibi benimseme eğilimindeki bireylerin zihin yapılarında yer alıyorsa olanaklıdır.

Kendilerini sanat dünyasının tüm haklara sahip bireyleri gibi göstermek isteyen herkes, öncelikle de burada egemen konumları ellerine geçirmek savında olanlar, ancak, 19. yy'ın ikinci yarısında Fransa'da tanık olunduğu gibi (özellikle Zola

ve Dreyfus davasından sonra) yüksek bir özerklik düzeyine ulaşan yazınsal ve sanatsal alan içinde bağımsızlıklarını dış siyasal ve ekonomik güçler karşısında göstermekle sorumlu hissedecektir; işte ancak ve ancak bu durumda, Akademi ve Nobel ödülü gibi görünüşte en özgül nitelik taşıyan saygınlık ve üne duyulan ilgisizlik, güçlülerden ve onların savunduğu değerlerden uzaklaşma kolayca anlaşılacak, hatta saygıyla karşılanacak böylelikle de ödünlenecek ve bu tutumlar, giderek daha geniş bir ölçüde kendilerini geçerli davranışların uygulayımsal ilkeleri gibi kabul ettirmeye yönelecektir.

Geçerliğinin ilkelerini kendi kendine tanımlama hakkını savunan özerk bir alanın oluşmasındaki en önemli aşamada, yazınsal ve sanatsal kurumların gündeme getirilmesi (Resim Akademisi'yle Salon'un çökmesinin doruk noktasını oluşturduğu) ve yeni bir *nomos*'un ortaya çıkarılması ve benimsettirilmesi için yapılan katkılar son derece farklı kesimlerden: öncelikle yetkeyle gizli anlaşmaları özellikle tiyatroda ortaya çıkarıp kınayan Quartier Latin'de yoğunlaşmış gençlik kesiminden; siyasal-yazınsal kuramlarını kentsoylu sanatın uydumcu "idealizm"iyle karşıtlaştıran Champfleury ve Duranty'nin gerçekçi topluluğundan; son olarak ve özellikle de sanat için sanat görüşü yanlılarından gelmiştir. Gerçekten de Baudelaire, Flaubert, Banville, Huysmans, Villiers, Barbey ya da Leconte de Lisle, farklılıklarının ötesinde, tümü de gücü ellerinde bulunduranlara veya piyasaya boyun eğen üretimin tam karşıtında yer alan bir girişime katılırlar ve salonların hatta Théophile Gautier örneğinde tanık olunduğu gibi Akademi'nin ayartmaları karşısında gizliden gizliye ilkelerinden ödün vermelerine karşın, yeni geçerli durumun kurallarını açık bir biçimde ilk kez kaleme alanlar da onlardır. Egemenlerden uzaklaşmayı sanatçının bu niteliğiyle varoluşunun ilkesi durumuna getirenler, bu ilkeyi oluşma süreci içindeki alanın işleyiş kuralı durumuna taşıyanlar onlardır. Böylelikle Renan şu gerçeği önceden kestirebilmiştir: "Eğer devrim mutlakiyetçi ve Cizvitlere özgü bir doğrultuda gerçekleşirse, biz akla ve liberalizme yöneleceğiz. Eğer devrim içinde sosyalizm ağır basarsa biz, uygarlık ve bu taşkınlıktan önceleri kuşkusuz yara alacak olan aydın kültür doğrultusunda tepki göstereceğiz..."

Ne açıkça belirlenmiş bir amacı ne de kesin olarak saptanmış bir önderi bulunmayan bu toplu girişim içinde ille de bir kurucu kahraman, bir *nomothetes* ve bu girişimi başlatan bir eylemden söz etmek gerekirse, akla yalnızca ve yalnızca Baudelaire gelebilir; onun yaratıcı hiçe saymaları arasında, hem son derece ciddi hem de alaylı Fransız Akademisi'ne adaylığı gösterilebilir. Yenileştirme yanlısı dostlarına olduğu kadar, açıkça Akademi'yi tutan ve aday olarak karşılarına çıkmak için seçtiği –hepsini tek tek ziyaret eder– tutuculuk yanlısı düşmanlarına da sıra dışı bir davranış, hatta bir rezalet gibi görünen hakaretlere değin (ele geçirmek için Lacordaire'in koltuğunu seçer), herşeyi enikonu düşünüp saptayarak, Baudelaire yerleşik tüm yazın düzenine meydan okur. Adaylığı, gerçek anlamda bir sembolik hakarettir ve yaklaşık bir yüzyıl sonra resim çevrelerinin "eylem"ler diye adlandıracağı toplumsal bakımdan bir sonuç getirmeyen tüm hiçe saymalardan çok daha fazla ses getirir: Toplumsal yapılara son derece yetkin bir biçimde uyarlandıkları için görünüşte en köktenci eleştiriyle karşı karşıya kalmaktan kurtulan, kültürel düzene bilinçdışı ve dolaysız bir biçimde boyun eğmenin, örneğin Baudelaire'in kışkırtmasını herkesten daha iyi anlayabilecekken Flaubert'in "şaşkınlığı" ile dile gelen bilinçdışı bir onamanın kökeninde yer alan zihin yapıları, algılama ve değerlendirme kategorilerini tartışma konusu yapar ve bunlara meydan okur.

Flaubert, kendisinden adaylığını Jules Sandeau'ya önermesini isteyen Baudelaire'e şöyle yazar: "Size soracak o kadar çok sorum var ve şaşkınlığım o denli büyük ki bunları anlatmak kitaplara sığmaz![23]" Jules Sandeau'ya da, Baudelaire'i andıran alaycı yaklaşımı sergiler: "Aday, 'kendisi hakkında ne düşündüğümü' size söylemekle yükümlendirdi beni. Yapıtlarını okumuş olmalısınız. Bana gelince, eğer saygıdeğer kurulda yer alsaydım onu Villemain ve Nisard arasında görmek kuşkusuz hoşuma giderdi! Ne sahne olurdu bu![24]"

Kendisine yapılacak karşılamanın biçimini herkesten çok merak eden Baudelaire, toplumda hâlâ son derece kabul gören

bir onama kurumuna adaylığını koyarak öncü kesimin dar çerçevesinde tanınmış olmasına dayanarak onanma hakkını ileri sürer; kendi gözünde saygınlığını yitirmiş bu makamı, kendisini onama konusundaki yetersizliğini toplum içinde açıklamaya zorlayarak yeni geçerli durumu ellerinde bulunduranların değerler tablosunu altüst etme hakkını hatta görevini de savlar; bu hakkı onaylayıp eyleminden şaşkınlığa düşenleri de, eski düzene sandıklarından daha fazla bağımlı olduklarını kabul etmeye zorlar. Sağduyuya ters düşen, anlamsız eylemiyle, tam anlamıyla özerkliğe kavuşmuş bulunan yazınsal alanın, başka bir deyişle kendilerini yine kendilerinin bir parçası olarak tanımlayan olağanüstü ve özgül, daha önce benzeri görülmemiş ve eşsiz *nomos*'u özgürce ileri süren yaratıcı-yalvaçlar arasındaki serbest rekabetin kendisi olan bu aykırı evrenin çelişkili bir biçimde *nomos*'u olan düzensizliği var eder. 31 Ocak 1862 tarihli mektubunda Flaubert'e söylediği de budur: "Nasıl oldu da Baudelaire'in: Auguste Barbier, Théophile Gautier, Banville, Flaubert, Leconte de Lisle, kısacası *katıksız yazın* anlamına geldiğini sezemediniz?[25]"

"Kentsoylu" yaşama karşı aynı direngen yadsımayı sonuna değin sürdüren, yine de toplumsal bakımdan onanma kaygısı taşıyan (bir süre için olsa bile Légion d'honneur'ü ve annesine yazdığı gibi bir tiyatronun yöneticiliğini düşleyen o değil midir?) Baudelaire'in kendi anlaşılmazlığı da, devrimi hazırlayanların yeni bir düzeni benimsettirebilmek için yapmak zorunda oldukları kopuştan kaynaklanan tüm güçlükleri ortaya koyar (aynı kararsızlıklara Manet'de de tanık olunur). Yenilikçinin seçmeci hiçe sayması (Manet'nin *Torero mort*'u akla gelir), yetersizlikten kaynaklanan bir beceriksizlik olarak görülebileceği gibi, kışkırtmanın kasıtlı başarısızlığı da, en azından Villemain hatta Sainte-Beuve'ün gözünde bir başarısızlık olarak kalır. – Sainte-Beuve, *Constitutionnel*'de, Akademi'de yapılan seçimler üzerine yazdığı makalesini şu sinsi küçümseme sözcükleriyle sonuçlandırır: "Kesin olan bir şey varsa, o da M. Baudelaire'in dikkat çekmeyi başardığıdır; sıra dışı, ayrıksı bir insanla karşılaşılacağı sanılırken ince, saygılı, örnek bir adayla, kibar, özenli bir dil kullanan ve görünüm bakımından tümüyle klasik bir insanla çıktı karşımıza.[26]"

Deneyiminin özdenliği içinde, başarısız sanatçıyı, yeniyetmelere özgü başkaldırıyı toplumsal olarak kabul edilebilecek sınırların ötesine taşıyan bohemi, gerçekleştirdiği sembolik devrimin yol açtığı geçici tepkinin kurbanı olan "lanetlenmiş sanatçı"dan ayırmak, yaratıcı için bile kuşkusuz kolay değildir. Şimdiki lanetlenmede geleceğe yönelik bir seçimin belirtisini bulmaya olanak tanıyan yeni benimsenmişlik ilkesi herkesçe tanınmadıkça, dolayısıyla alan içinde ve ötesinde, ayrıca yetke alanı içinde (bu sorun, Manet ve "Salon"un dışarladıkları için de aynı nitelikleri sunar) yeni bir estetik düzen kurulmadıkça, aykırı sanatçı, gerçek bir *gerilim*'in temelinde yer alan olağanüstü bir belirsizlik içinde kalmaktan kurtulamaz.

Baudelaire oluşum sürecindeki yazınsal alanın özünde bulunan ve *double binds** gibi duyumsanan tüm çelişkileri ilk dönemlerdeki açıklıkla yaşadığı için, ekonomideki ve toplumdaki dönüşümlerle yazar veya sanatçı konumunu elde etmeye çalışanları gazetecilik, bölümce yazarlığı ya da bulvar tiyatrosu aracılığıyla, egemenlerin beğenisine göre tümü de aynı derecede aşağılayıcı olan parasal ve ahlaksal sefalet, kısırlık ve hınç ya da boyun eğmeden oluşan ünlü "bohem yaşantı" içinde aşağılanma seçeneğiyle karşı karşıya getiren sanatsal ve yazınsal yaşamın dönüşümleri arasındaki ilişkiyi herkesten çok daha iyi görmüştür. Kentsoylu beğeninin çılgın eleştirmeni olarak, Baudelaire, Émile Augier'nin yönetimindeki "sağduyu şövalyeleri"nin "kentsoylu okul"una ve "sosyalist okul"a aynı güçle karşı koyar; bu iki okul da, (ahlaksal) parola olarak aynı sözcüğü seçmiştir: "Ahlakı yüceltelim! Ahlakı yüceltelim!"

L'Artiste'te yayınlanan, *Madame Bovary* üzerine bir makalesinde şöyle yazar: "Halkın tinsel şeylere duyduğu ilgi, uzun yıllardan bu yana son derece azalmıştır; dağarındaki heves, her geçen gün giderek azalmaktadır. Louis-Philippe'in son yıllarında, imgelemin hâlâ harekete geçirebildiği bir anlayışın son parıltılarına tanık olunmuştu; ama yeni romancı, yıpranmış –yıpranmıştan da kötü–, sersemlemiş ve açgözlü, romandan nefret eden, paraya tapan bir toplumla karşı karşıya bulunmaktaydı.[27]" Yine, mektup üzerine mektup yazıp (özellikle Louise

* İngilizce, "İkili bağlar." (Ç.N.)

Colet'ye) "güzel"e, "duygusal"a karşı savaş açan Flaubert'in düşüncesiyle birleşerek, Jules Janin'in Heine üzerine yazdığı bir makaleye yanıt olarak hazırladığı taslakta, yabancı şairlerin melankolisi yerine Fransız şairlerin neşesini (Béranger gibi "yirmi yaşın sevimli sarhoşluğu"nun[28] şairliğini yapanları belirtmektedir) yeğlemeye değin vardırdığı güzele, neşeliye, sevimliye duyduğu beğeniyi ortaya koyar. Özellikle tiyatroda kentsoylu beğeniye hizmet etmeyi kabul edenlere karşı Flaubert'e yaraşır bir öfke taşır: "Bir süredir büyük bir dürüstlük çılgınlığı hem tiyatroyu hem de romanı sardı [...]. Kentsoylu dürüstlüğün en kibirli destekleyicilerinden, sağduyunun şövalyelerinden birisi olan M. Émile Augier, *La Ciguë* başlıklı bir oyun yazdı. Bu oyunda, şamatacı, yiyip içmekten başka bir şey yapmayan genç bir adam [...] genç bir kızın [...] kötülük bulaşmamış gözlerine kendini kaptırır. Çilecilik içinde [...] bilinmeyen acı hazlar arayan [...] ünlü zevk düşkünlerinin var olduğu bilinmektedir. Oldukça sıradan bir nitelik sunmakla birlikte, bu güzel bir oyun olabilirdi. Ama M. Augier'nin izleyicilerinin erdemli gücünün oldukça ötesine giden bir oyun olurdu. İnsanın *kendisine bir düzen kurması* gerektiğini kanıtlamak istedi sanırım...[29]"

1840'ların bohem çevresinde yazınsal yaşama ilişkin, acılar ve başkaldırı içinde tamamlanan bir çıraklık döneminin gözleri önüne serdiği çelişkiyi son derece bilinçli bir biçimde yaşamış ve betimlemiştir: Şairin trajik düşüşü, omuzlarına çöken dışarlanma ve lanetli bir dış gereklilikten kaynaklanırken, bunlar aynı zamanda tümüyle içsel bir gereklilik aracılığıyla bir yapıtın tamamlanması koşulu olarak kendilerini şaire kabul ettirirler. Bu çelişkinin deneyimi ve bilinci, Flaubert'den farklı olarak onun tüm varlığını ve tüm yapıtını bir meydan okuma ve kopuş ortamına yerleştirir ve yerinin doldurulamayacağı bilincinde ve savındadır.

Her ne kadar Baudelaire alan içinde Flaubert'inkiyle karşılaştırılabilecek bir konumda bulunmaktaysa da, buna kuşkusuz ailesiyle sürdürdüğü ilişkilerine dayalı kahramansı bir boyut da

katar; bu boyut, davası sırasında, atalarının Kentsoylu saygınlığına başvurmaya hazır olan ve bohem yaşantısının sefaleti içindeki uzun dönemin sorumlusu Flaubert'den çok farklı bir davranışa yöneltir. Burada "yorgunluk, sıkıntı ve açlıktan tükenmiş" bir durumda, annesine yazdığı mektubu anımsatmak yerinde olur: "Bana yirmi gün yetecek kadar para gönderin [...]. Zamanı değerlendirme ve istenç gücüme o denli güveniyorum ki, on beş ya da yirmi gün boyunca düzenli bir yaşam sürersem düşünsel yetilerimin kurtulacağına kesin olarak inanıyorum.[30]" Flaubert, *Madame Bovary* davasının yol açtığı rezaletten büyümüş, döneminin en önemli yazarları arasına katılmış olarak çıkarken Baudelaire *Les Fleurs du mal* (Kötülük Çiçekleri) için açılan davadan kuşkusuz "ünlü" ama kınanan, Flaubert'in devam ettiği salonlardan dışarlanmış ve büyük gazetelerle dergiler tarafından gözden düşürülmüş bir insanın yazgısını yaşamış olarak çıkar. 1861'de *Les Fleurs du mal*'in ikinci kez basımının basın, dolayısıyla geniş okur kitlesi farkında değildir ama Baudelaire'in, birçok düşman edindiği yazın çevrelerine kendisini kabul ettirmesini sağlar. Ardından, yaşamında olduğu kadar yapıtlarında da kurulu düzeni savunanlara karşı meydan okumayı sürdüren Baudelaire, öncü düşüncenin en uç konumunu, tüm yetkelere ve yazınsal kurumlar başta olmak üzere tüm kurumlara karşı başkaldırı konumunu kendinde somutlaştırır.

Kuşkusuz yıpranmış ve eğitimden yoksun, hakaretlerinde büyük roman yaratıcılarıyla kentsoylulaşmış yazının aşırı dürüst aşırmacılarını birbirine karıştıran bir dünya olan bohem çevrenin gerçekçi ya da insancı yaltaklanmalarından yavaş yavaş uzaklaşmak ve Flaubert'in karşısına Croisset'yi getirdiği gibi acı ve ümitsizlik içinde ortaya konacak yapıtı bu çevreyle karşıtlaştırmak zorunda kalır.

1840'lı yıllardan sonra, Baudelaire arkadaşlarının hırpaniliğiyle züppenin şıklığını karşıtlaştırarak, dış görünüşündeki sembolizm aracılığıyla gerçekçi bohemden uzaklaşır; bu iki kesim arasındaki gerilimin bu gözle görülen anlatımı sürekli kafasını kurcalayacaktır. "İncelemelerini özenli bir biçimde sürdürdü-

ğünden [...] bir dış gerçekliği kavradığını sanan" Champfleury' nin gerçekçi tutkularını yerden yere vurur; "tiksindirici bir sövgü [...], yaygın kanıya göre yeni bir yaratım yöntemi değil de ayrıntıların özenli bir betimi[31]" olan gerçekçilikle alay eder. "Çocukluktan çıkışta, kendilerini gerçekçi sanata veren (yeni şeyler için yeni sözcükler gerekir!) gerçekçi gençlik" üzerine yaptığı betimlemede, Champfleury için taşıdığı ve hiçbir zaman yadsımayacağı dostluk duygularına karşın yeterince sert sözcükler kullanmaz: "Bu gençliği açık bir biçimde belirgin kılan şey, müzelere ve kitaplıklara karşı duyulan kararlı, doğuştan gelen bir kindir. Bununla birlikte, başta Henri Murger ve Alfred de Musset olmak üzere bu gençlik klasikler de çıkarabilmiştir [...]. Dehaya ve esine duyduğu mutlak güven nedeniyle, hiçbir alıştırmaya boyun eğmeme hakkını kendinde bulur [...]. Bu gençlik, yoz töreler, aptal aşklar, tembellik denli kendini beğenmişlikle doludur.[32]"

Ama, yazın dünyasının en yeteneksiz, dolayısıyla bu dünyanın kendisi için olduğu denli tüm toplu düzeni için de eleştirel ve tümsel bir görüşe en elverişli, düş kırıklığı içinde ve karmaşık, uyuşmazlık ve çelişkilerle dolu kesimlerinde yaptığı geçişten kazandığı şeyi hiçbir zaman yadsımaz; düşüncelerinin sağlamlığı karşısında her an bir tehlike oluşturmakla birlikte, yoksulluk ve sefalet ona her zaman özgürlüğe elverişli tek alan ve bir başkaldırma duygusundan ayrı tutulamayan bir esinin tek doğru ilkesi gibi görünmüştür.

Savaşımını, aksoylu bir gelenek izleyen Flaubert'in yaptığı gibi salonlarda veya yazışmalar yoluyla değil, kültür devriminin karmakarışık ordusunu kuran Hippolyte Babou'nun dediği gibi bu "sınıf değiştirmiş" çevre içinde sürdürür. Onun aracılığıyla, hor görülen, kınanan (bu çevreyi, *Lumpenproletariat*'nın karanlık çehresiyle özdeşleştirmeye hazır yetkeci sosyalizm geleneğine değin) bohem kesim ve "lanetlenmiş sanatçı", eski saygınlığına kavuşur (bu duruma, annesine yazdığı 20 Aralık 1855 tarihli mektupta tanık olunur; bu mektupta "hayranlığa değer şiir yetisini, düşüncelerin açıklığını ve [kendi] sermayesini oluşturan beklenti gücünü", daha açık bir deyişle özerk bir yazınsal alanın güvence altına aldığı özgül sermayesini, "sahip olmadığı,

aşağılık bir ev sahibinin gölgesinden uzakta, gönül dinginliği içinde oturup çalışabilmesi için gerekli gelip geçici parasal sermayeyle[33]" karşıtlaştırır). 18. yy'dakini andıran aksoylu bir mesenliğe geri dönüşe ilişkin özlemden (Goncourt Kardeşler ya da Flaubert gibi, alan içinde yine de kendisine yakın olan yazarların sık sık anımsattıkları) koparak yazınsal alanın ne olacağına ilişkin son derece gerçekçi ve önseziye dayalı bir tanım yapar. Böylelikle de 12 Ekim 1851 tarihli, "ahlaksal ve eğitsel amaçlı oyun yazarları"nı yüreklendirmeye yönelik kararnameyi alaya alarak şöyle yazar: "Resmi ödülde, insanı ve insanlığı yok eden ve edeple erdemi yaralayan bir şeyler var [...]. Yazarlara gelince, onların ödülü, benzerlerinin beğenisinde ve yayınevlerinin kasalarında yatmaktadır.[34]"

Baudelaire'in yaşamında olduğu kadar yapıtlarında da, sanatçının bağımsızlığını ortaya koymak ve kendisinden sonra yazarın varoluşunun öğeleri durumuna gelen ailenin yadsınması (köken ve soy olarak), mesleğin yadsınması, toplumun yadsınması türünden tüm yadsımalara dayalı farklı eylemlerini anlayabilmek için bunları bir bütün olarak ele almayı denediğimizde, bir *habitus*'un nesnel olarak uygun ürünleri içinde bir tasarının bilinçli uyumunu görmeye dayalı yanılgıyı temel bir yasa gibi alan ermişlerin yaşamöykülerine geri dönüldüğü gibi bir izlenim uyandırmak sakıncasıyla karşı karşıya kalınır. Yine de Baudelaire'in yayıncılık ve eleştiri konularında sürdürdüğü eylemlerinde bir bağımsızlık siyasasının ayrımına varmamak olanaklı değildir. "Ticari" yazının atılımının Hachette, Lévy veya Larousse gibi kimi büyük yayınevlerine servetler kazandırdığı dönemde, Baudelaire'in *Les Fleurs du mal* için küçük bir yayıncı olan ve öncü kafelere girip çıkan Poulet-Malassis'i seçtiği bilinmektedir: Daha elverişli parasal olanakları ve yapıtın fazlaca dile düşmesinden korktuğu için Michel Lévy'nin kendisine önerdiği çok daha geniş bir dağıtım olanağını geri çevirerek, daha küçük ama genç şiirin yanında savaş veren bir yayıncıyla (bu yayıncı, özellikle Asselineau, Astruc, Banville, Barbey d'Aurevilly, Champfleury, Duranty, Gautier, Leconte de Lisle'in kitaplarını yayınlayacaktır) sözleşme yapmıştır; ayrıca bu yayıncı,

yapıtlarını yayınladığı yazarların çıkarlarının tümüyle bilincindedir (kopuşun yanında yer aldığını böylece ortaya koyması, yapıtlarını Lévy'de ve Maxime Du Camp ile "yararlı" sanat yanlıları gibi köşe dönmecilerden oluşan yayın kurulunu küçümsemekle birlikte *La Revue de Paris*'de yayınlatan Flaubert'in stratejisiyle çelişir[35]). *Habitus*'un "seçimi"ne dayalı, hem köklü bir biçimde istenen hem de engellenemeyen, enikonu düşünülmemiş olmamakla birlikte usa uygun heyecanlarının birisine boyun eğerek ("sizin yayınevinizde dürüstçe ve kibarca üretileceğim"), Baudelaire ticari yayıncılıkla öncü yayıncılık arasındaki farkı ilk kez ortaya koyar; böylece hem yazarlarınkine benzeyen bir yayıncılar alanının ortaya çıkmasına hem de yayıncıyla savaşçı yazar (Poulet-Malassis'in, *Les Fleurs du mal*'i yayınladığı için ağır bir cezaya çarptırıldığı ve yayıncılıktan elini eteğini çekmek zorunda kaldığı göz önünde bulundurulursa, savaşçı yazar deyiminin hiç de abartılı olmadığı anlaşılır) arasında yapısal ilişkilerin kurulmasına katkıda bulunur.

Köktenci birlik tavrı, Baudelaire'in geliştirdiği eleştiri anlayışında dile gelir. Her şey, sanki romantizm döneminde, aynı derneklerde veya *L'Artiste* gibi dergiler çevresinde sanatçı ve yazarları ülküsel bir topluluk içinde bir araya getiren ve birçok sanatçıyı sanat eleştirisine iten gelenekle uzlaştığı izlenimi uyandırır; bu durum bir anlamda abartılı bir boyuta ulaşır, çünkü bu yazar ve sanatçılardan çoğu eski ideal anlayışını tümüyle unutmuştur. Belirsiz ortak ideal kavramının yerine uyum kuramını koyarak, Baudelaire tekil yapıtı biçimsel ve evrensel kurallarla ölçmek savında olan eleştirmenlerin yetersizliğini ve özellikle de anlayışsızlığını ortaya çıkarır. Sanat eleştirmenini, birçok etmenin yanı sıra, saygınlık bakımından en üst düzeyde bulunan yapıtın tasarlanması aşamasıyla teknik ve beceri alanına girdiği için bağımlı bir nitelik sunan uygulama aşaması arasındaki akademik ayrımın da getirdiği seçici rolünden kurtarır ve eleştirmenden yapıta bağlı kalmasını ister ama bunu istemekteki amacı, ressamın derin ereğini gün ışığına çıkarmayı hedefleyen yeni bir yaratıcı uygulamayı ortaya koymaktır. Eleştirmenin rolüne ilişkin bu hepten yeni (o zamana değin tablonun bilgilendirici, içeriğini açımlamaya yönelik, eleştirel de ola-

bilen) tanım, son derece usa yatkın bir biçimde bir alanın oluşmasıyla bağlantılı kuralsızlığın kurumsallaşması sürecinde yer alır; bu alan içinde her yaratıcı kendisiyle birlikte (benzersiz) öz algılama ilkesini getiren bir yapıt içinde kendi *nomo's*unu düzenlemeye yetkilidir.

İlk Uyarılar

Çelişkili bir biçimde, kurucu kahramanların gerçekleştirmek zorunda oldukları olağanüstü yalvaçça kopuş eylemleri, başlangıçtaki kahraman ve kahramanlıkları gereksiz kılmaya özgü koşulların oluşmasına katkıda bulunur: Yüksek bir özerklik ve öz bilinç düzeyine kavuşmuş olan bir alan içinde, geçici doyumların, toplumsal ödüllerin ve sıradan eylem amaçlarının yadsınması üstüne kurulu olağanüstü eylemlerin doğal bir biçimde oluşumuna izin veren ve kolaylaştıranlar da rekabet düzeneklerinden başka bir şey değildir. Uyarılar ve en korkuncu gözden düşme olan, bir anlamda aforoz ve iflasla eşdeğerli nitelik sunan yaptırımlar, özellikle, benimsenmiş, yüksek sosyeteyle gizli anlaşmaların ve geçici onurların çekiciliğine en açık, özveri ve yadsımanın karşıtı olmakla suçlanan yazarları, konumları gereği dış isteklere en az boyun eğen ve savundukları ya da kendilerini kabul ettirmek için gerekli görülen değerler adına (çıkar gütmeme, saflık, vd.) yerleşik yetkeleri yadsıma eğilimindeki yenilerle karşıtlaştıran rekabetin kendiliğinden ortaya çıkan ürünleridir.

Alan içinde egemen olabilmek için yetke ve dış güçlerle donandıklarını öne süren, dolayısıyla Pascal'in belirttiği anlamda "zorba" olanlar üzerinde, sembolik baskı son derece katı bir biçimde kendini gösterir.

Yazar ve sanatçılarla gizli, kimi kez de açık ve genellikle son derece zorlu bir ilişki içinde bulunan devlet mesenliğiyle yükümlü memurlar bir yana, sanatsal alanla yayıncıların, galeri ya da tiyatro yöneticilerinin ekonomik alanı arasındaki tüm aracı kişiler bu durumu paylaşır (yayıncı Charpentier gibi kimi ayrıksı durumlar dışında). Kendisi de yayıncısıyla sürtüşmeler

yaşayan Flaubert'in, Théophile Gautier'nin özyaşamöyküsünü hazırlayan Ernest Feydeau'ya yazdıkları bunu kanıtlar: "Onun, yazılarını verdiği tüm gazetelerce sömürüldüğünü ve baskı altında tutulduğunu açıkça göster; Girardin, Turgan ve Dalloz, kendisi için gözyaşı döktüğümüz bu zavallı dostumuza yapmadıklarını bırakmadılar [...]. Düzenli geliri olmayan ve bu nedenle de siyasal bir partiye bağlı bulunmayan bir üstün yetenek, bir şair, yaşamak için gazetelerde yazmak zorundadır; işte onun başına gelen de budur. Bence incelemeni bu *yönde* sürdürmelisin.[36]"

Burada, Flaubert'in dönemine ilişkin birçok benzerleri arasından bir örnek vermek gerekirse, *L'Opinion nationale*'in liberal yazarı Edmond About'nun kişiliği anımsatılabilir; Baudelaire'in, Villiers'nin ya da onun "kalıplaşmış düşünceleri almaktan başka bir işe yaramadığını" söyleyen Banville'in, tüm öncü yazının gerçek anlamda baş belasıdır: *Le Figaro*'da yazdığı makalelerden taşan "tinsel haddini bilmezliklerine" karşın, kalemini yetkeyi ellerinde bulunduranlara bağlılığı herkesçe bilinen *Constitutionnel*'e satmış olmakla ve özellikle de, fırsatçılığın ve köle ruhluluğun veya açıkça başta kendini nitelendirenler olmak üzere tüm değerleri yozlaştıran hoppalığın ikiyüzlülüğünü kendinde somutlaştırmakla kınanmaktaydı. 1862'de *Gaëtana*'yı sahnelediğinde Seine nehrinin sol kıyısında oturan tüm gençlik bu oyunu alaya almak için harekete geçti ve çalkantılar içinde verilen dört gösterinin ardından oyun sahneden çekildi.[37] Ayrıca ıslıklanan ve kliklerce ya da kötü sanatçıların gürültülü gösterileriyle gözden düşürülen oyunların da (örneğin Émile Augier'nin *La Contagion*'u) haddi hesabı yoktur.

Ama, dış istek ve gerekliliklere yalnızca toplumsal davranışlarında değil yapıtlarında da görünüşte en fazla bağımlı olan yazarların, alanın özgül kurallarını giderek daha çok benimsemek zorunda olduklarını kabul etmek, özerkleşme yolundaki alanın kendi mantığı içinde yer alan uyarıların etkinliğine en yetkin biçimde tanıklık eder; bunlar, yazar konumlarını onurlu bir yere oturtmak için, egemen değerler karşısında belli bir uzaklığı korumayı kendilerine görev bilirler. Bu yazarlar ancak

Baudelaire ve Flaubert'in alaylarıyla tanındığı sırada, kentsoylu tiyatronun en özgün temsilcilerinin, kentsoylu yaşam ve değerlerin benzersiz bir övgüsünün ötesinde, bu varoluş biçiminin temellerinin ve saraydan kimi kişilerle imparatorluk döneminin kimi büyük kentsoylularına yüklenen "törelerin yozlaşması"nın ateşli bir yergisini önerdiklerini öğrenmek de şaşkınlık vericidir.

Sözgelimi, *Lucrèce* başlıklı yapıtı 1843'te (*Burgraves*'ın başarısızlığa uğradığı tarih) Théâtre Français'de sahnelenen Ponsard, romantizme karşı neoklasik tepkinin öncüsü olarak ortaya çıkmıştır ve bu niteliğiyle "Sağduyu Okulu"nun başına geçerken İkinci İmparatorluk döneminde paranın kötülüklerini yeren de yine odur: *L'Honneur et l'Argent* başlıklı yapıtında, nasıl kazanıldığı belli olmayan saygınlık ve parayı, onurlu bir yoksulluğa yeğleyenlere verip veriştirir; *La Bourse*'ta, utanmaz borsa vurguncularını yerer ve öldüğü 1867 yılında sahnelenen *Galilée* başlığını taşıyan bir dram olan son oyunu da, özgürlük ve bilim yanlısı bir övgü metnidir.

Aynı biçimde, Parisli bir büyük kentsoylu olan ve *Un Homme de bien* ve *La Ciguë* ile 1845'te Comédie-Française'in repertuvarına giren Émile Augier (Valence'ta doğmuş, Paris'te büyümüştür), 1849'da oynanan bir yapıt olan *Gabrielle* ile romantizm karşıtı kentsoylu güldürünün örneğini vermiş, paranın yol açtığı felaketlerin betimleyicisi olmuştur. *La Ceinture dorée* ve *Maître Guérin* ile nasıl kazanıldığı belli olmayan servetlerin sahibi ve son derece dürüst çocuklarıyla sorunlar yaşayan büyük kentsoyluları sahneler. 1861, 1862 ve 1869'da yazdığı oyunlar *Les Effrontés*, *Le Fils de Giboyer* ve *Lions et Renards*'da, gazeteciliği kötüye kullanan karanlık işadamlarına, çıkar için karşılıklı ödün verenlere, vicdan tacirlerine saldırır ve utanmazların başarısını kınar.[38]

Kentsoylulara karşı birer uyarı ve dikkat çekme olarak anlaşılmalarına karşın, kentsoylu tiyatronun bu en belirgin yazarlarının kendilerini, karşıt kentsoylu değerlere vermekle yükümlü gördükleri bu ödünler, alanın temel yasasını kimsenin

göz ardı edemeyeceğini kanıtlar: Görünüşte katıksız sanatın değerlerine en ilgisiz kalan yazarlar bile, bu yasaları çiğnemenin aslında her zaman biraz utanç verici olduğunu öyle ya da böyle kabul eder.

Bu arada, yeri gelmişken, genellikle bir tür yazınsal istatistik biçimiyle özdeşleştirilen yazınsal toplumbilimin (ya da toplumsal tarihin), ikinci dereceden yazarlara "saygınlık kazandırarak" bir anlamda sanatsal değerler arasındaki "düzey farkını yok ettiği" yolundaki düşüncenin geçerli olmadığı da görülmektedir. Tam tersine, her şey, ayakta kalabilen yazarların, içinde yer aldıkları ve kendilerini çağdaşlarıyla birlikte veya onların karşıtı olarak oluşturdukları evreni hesaba katmadıklarında, yazarların özgüllüğünü ve büyüklüğünü gözden kaçıracağımız düşüncesine yönlendirmektedir bizi. Etkilerini ve bu arada sınırlarını da kavramamıza olanak tanıyan bir yazınsal evrene bağlanarak belirginleşmelerinin ötesinde, başarısızlıkları ya da değersiz başarılarıyla kınanan ve yazın tarihinden silinmeye yazgılı yazarlar, kendi varlıklarıyla ve neden oldukları tepkilerle alanın işleyişini değiştirirler. Geçmişe yönelik olarak yalnızca yazın tarihinin anılmaya değer bulduğu yazarları tanıyan bir incelemeci, özü gereği kusurlu bir anlama ve açıklama biçiminden kaçamaz: Yorumlamayı amaçladığı yazarların etkili yadsıması nedeniyle adı sanı unutulmuş yazarların, etki tepki mantığı uyarınca birinciler üzerinde nasıl bir etki yaptığını, olsa olsa bilinçsiz bir biçimde saptayabilir; bu yolla da, ayakta kalabilmiş yazarların yapıtlarında bile, bunların yadsımalarının kökeninde yer alan, adı sanı unutulmuş yazarların varoluş ve etkilerinin neler olduğunu gerçekten anlamasını sağlayacak yolları kendisine kapatır. Buna en iyi, karşıt akım ve yazar çiftleriyle –romantizm ve gerçekçilik, Lamartine ve Champfleury, vd.– karşıtlaştırdığı ikili olumsuzlama dizileri içinde ve bu diziler aracılığıyla kendini tanımlayan ve biçimlendiren Flaubert'in durumu tanıklık eder.

1840'lı yıllardan başlayarak ve özellikle de hükümet darbesiyle birlikte, en başta kendisi de Devlete ve piyasaya boyun eğen basın için de bağımlılık açısından önem taşıyan paranın ağırlığı ve İmparatorluk yönetiminin öncelikle tiyatrodaki ucuz zevk ve eğlencelerin debdebesinin yüreklendirdiği tıkanıklık, halkın beklentilerine doğrudan bağlı olan bir ticari sanatın yayılmasına katkıda bulunur. Bu "kentsoylu sanat" karşısında, "toplumsal sanat" –bir kez daha dönemin etiketlerini kullanmak gerekirse– geleneğini değiştirerek sürdüren bir "gerçekçi" akım, varlığını güçlükle korur. Bu ikisine karşıt olarak, ikili bir yadsıma içinde bir üçüncüsü, "sanat için sanat" yaklaşımı ortaya çıkar.

Yazınsal alan içinde tanık olunan sınıflamaların çatışmasından doğan bu Fransa'ya özgü sınıflandırma, henüz oluşum sürecini yaşayan bir alanda, iç konumların, öncelikle yetke alanı içindeki yazarların (ya da yazınsal alanın) türsel yaklaşımları gibi ya da genel olarak yazarlarla o dönem için yetkeyi ellerinde bulunduranlar arasında nesnel bir biçimde kurulan ilişkinin özel biçimleri gibi belirlenmesi gerektiğini anımsatan bir yan taşır.

"Kentsoylu sanat"ın çoğunluğu tiyatro yazarı olan temsilcileri, kökenleri bakımından olduğu kadar yaşam biçimleri ve benimsedikleri değerler dizgesi bakımından da egemenlere doğrudan ve sıkı sıkıya bağlıdır. Dolaysız bir iletişimi, dolayısıyla yazar ve izleyicileri arasında etik ve siyasal bir işbirliğini varsayan tiyatro türü içinde başarılarının kökenini oluşturan bu yakınlık, onlara büyük parasal kazançlar sağlamakla kalmaz –tiyatro, tüm öteki yazınsal etkinliklerden çok daha fazla para getirmektedir–, aynı zamanda, özellikle Akademi gibi kentsoylu değerlerin yüceltiği belirgeler başta olmak üzere, tüm sembolik kazançları da sağlar. Resimde Horace Vernet ve Paul Delaroche, ardından Cabanel, Bouguereau, Baudry veya Bonnat ya da romanda Paul de Kock, Jules Sandeau, Louis Desnoyers, vd. yanı sıra, tiyatroda da kentsoylu izleyici kitlesine "idealist" olarak kabul edilen yapıtları (idealizm, aynı düzeyde "ahlaksal" ve ahlak dersi veren, tiyatroda *La Dame aux camélias*'sıyla [Kamel-

yalı Kadın] Dumas fils, yanı sıra farklı bir bakış açısından Goncourt kardeşlerin *Henriette Maréchal*'iyle temsil edilen "gerçekçi" olarak adlandırılan akımla karşıtlaşan), Émile Augier ve Octave Feuillet sunar: Jules de Goncourt'un, Octave Feuillet'yi "ailelerin Musset"si olarak nitelendirerek yaratıcı yöntemini yetkin bir biçimde dile getirdiği bu ağdalı romantizm, evlenmeyi, kalıtın iyi bir biçimde yönetilmesini, çocukların saygın bir biçimde yetiştirilmesini yücelterek en çılgınca düşçülüğü kentsoylu beğeni ve ilkelere bağlar.

Böylece, *L'Aventurière*'de Émile Augier, Hugo ve Musset'nin duygusal anımsamalarını bir araya getirir, toplum ahlakıyla aile yaşamını över, yaltakçıları yerer, zamansız aşkları kınar.[39] Ama "sağlam ve dürüst" sanatın yeniden canlandırılması çabaları, *Gabrielle* ile kentsoylu karşıt romantizmin doruklarına ulaşır: 1849'da sahnelenen bu koşuklu oyun, kendi beğenisine göre çok fazla bayağı olan bir noterle evli kentsoylu bir kadını sahneler; "güneşin karşısında eğilen kırlar"ın dostu bir şaire kendini kaptıracağı sırada, birdenbire gerçek şiirin yuvasında olduğunu görür ve kocasının kollarına atılarak haykırır:

Ey aile babası, ey şair, seni seviyorum.

"Garçon"un parodileri arasına katılmak için yazılmış izlenimi uyandıran bu dizeyi Baudelaire 27 Kasım 1851'de düzenlenen *La Semaine théâtrale*'deki "Les drames et les romans honnêtes" başlıklı makalesinde şöyle yorumlar: "Bir noter! Erkeğinin omzunda aşk dolu cıvıltılar çıkaran ve okuduğu romanlardaki gibi göz süzen şu namuslu kentsoylu kadına da bakın! Salonu dolduran ve kendilerini dengiymiş gibi gören, ayrıca kadını sağa sola borcu olan, şairlik uğraşının geleneğin düzenlediği bir ritim içinde ruhun coşkulu devinimlerini dile getirmeye dayandığını sanan tüm aşağılıklardan kurtaran yazarı alkışlayan şu noterlere bakın![40]" Ahlak dersi vermeye yönelik bu amaçla Dumas fils'te de karşılaşılır; kentsoyluların karşı karşıya bulunduğu sorunları (para, evlilik, para karşılığı aşk, vd.) gerçekçi bir betimlemeyle çözümlediğini ileri sürüp sanatla ahlakın birbi-

rinden ayrılmasını savunan Baudelaire'in tersine, Dumas fils 1858'de, *Le Fils naturel* başlıklı oyununda şu görüşleri öne sürecektir: "Yetkinliği, ahlakı yüceltmeyi, ideali, kısacası yararlı olanı göz önünde bulundurmayan her yazın, cılız ve hastalıklı, ölü doğmuş bir yazındır."

Alanın karşı ucunda, 1848 Şubatının öncesi ve ertesine denk düşen günler boyunca başarının doruğuna çıkan toplumsal sanat yanlıları: Louis Blanc veya Proudhon, cumhuriyetçiler, demokratlar ya da sosyalistler ve yanı sıra, özellikle *Revue indépendante*'ta Michelet ve Quinet'yi, Lamennais ve Lamartine'i, çok daha az düzeyde de olsa, aşırı ılımlı Hugo'yu göklere çıkaran Pierre Leroux ve George Sand bulunur. Bunlar, "sanat için sanat" yanlılarının "bencil" sanat anlayışını kınarlar ve yazının toplumsal veya siyasal bir işlev taşıması gerektiğini savunurlar.

Fourier ve Saint-Simon yanlılarından kaynaklanan toplumsal sanat doğrultusundaki bildirilerin de damgasını vurduğu 1840'lı yılların toplumsal gelişimi içinde, Pierre Dupont, Gustave Mathieu[41] ya da Hebel'in çevirmeni Max Büchon ve George Sand ile Louise Colet'nin koruması altında bulunan "işçi şairler"[42] ortaya çıkar. Bohem kesimin küçük dernekleri, "Le Voltaire", "Le Momus" gibi kafelerde bir araya gelirler veya *Le Corsaire-Satan* gibi küçük yazın gazetelerinin yayın kurulları içinde A. Gautier, Arsène Houssaye, Nerval gibi ilk bohemden artakalan birbirlerinden çok farklı yazarlarla ama bunun yanı sıra Champfleury, Murger, Pierre Dupont, Baudelaire, Banville ve artık unutulmuş on kadar başka yazarla da (Monselet veya Asselineau gibi) karşılaşılır: Geçici bir süre için birbirlerine yaklaşan bu şairler; Pierre Dupont'da ve basit dizelerin şairi, kaba saba bir kişi ve cumhuriyetçi aksoylu olan, klasik biçim düşkünü Banville'de veya Baudelaire'de ve Courbet'nin ve gizemli "çarşamba" toplantılarının aracı olduğu Baudelaire ile dostluğunu (*L'Atelier*'de bir araya gelirler) "gerçekçilik" konusundaki görüş ayrılıklarının bozamadığı Champfleury'de olduğu gibi daha sonra birbirlerinden uzaklaşan doğrultulara girerler.

1850'li yıllarda, konuma ikinci bohem, ya da en azından bu

çevre içinde biçimlenen ve Champfleury'nin kuramcılığını üstlendiği "gerçekçi" eğilim egemen olur. Bu "şarkılı ve şaraplı[43]" bohem, *Le Corsaire-Satan*'ın çevresinin bir uzantısıdır. Temellerini, Seine nehrinin sol yakasındaki Andler birahanesinden (ve birkaç yıl sonra da Martyrs birahanesinden) alır; Courbet ve Champfleury çevresinde, halkın tuttuğu şairleri, Bonvin ve A. Gautier gibi ressamları, eleştirmen Castagnary'yi, düşlemci şair Fernand Desnoyers'yi, romancı Hippolyte Babou'yu, yayıncı Poulet-Malassis'i ve zaman zaman da kimi kuramsal görüş ayrılıklarına karşın Baudelaire'i bir araya getirir. Uslu çocuk yaşam biçimi ve dayanışma anlayışıyla, siyaset, sanat ve yazın üzerine yapılan kuramsal tartışmalara duyulan coşku ve tutkuyla bu gençlerden, yazarlardan, kötü ressamlardan ya da öğrencilerden oluşan, bir kafede yapılan günlük buluşlara dayalı açık görüşlü topluluk, her bakımdan salonların kapalı ve ödün vermez ortamıyla karşıtlaşan düşünsel coşkuya elverişli bir ortam hazırlar.

Bu "emekçil aydınlar"ın egemen olunanlar konusunda gösterdiği dayanışma, kökenlerine ve taşrayla halk kesimlerine bağlılıklarına kuşkusuz bir şeyler borçludur: Murger, terzilik de yapan bir kapıcının oğluydu, Champfleury'nin babası Laon belediyesinde sekreterdi, Barbara'nınki Orléans'da müzik araçları satıyor, Bonvin'inki köy bekçiliği, Delvau'nunki Faubourg Saint-Michel'de sepicilik yapıyordu, vb. Ama, inanmak ve inandırmak istediklerinin tersine, bu dayanışma yalnızca bir bağlılığın, kalıt olarak kendilerine geçen niteliklerin dolaysız bir sonucu değildir: Aynı zamanda, yazınsal alan içinde başlangıçtaki konumlarıyla, daha da kesin bir biçimde kendilerine ailelerinden geçen niteliklerle, ekonomik ve kültürel sermayeyle bağlantılı olduğu tartışma götürmeyen egemen olunan konumunda bulunmakla ilişkili deneyimlerde de temellenir.

Bu kategorinin örnek temsilcisi Murger'nin toplumsal niteliklerini anımsatmak için Pierre Martino'nun şu gözlemlerine yer verilebilir: "Terzilik de yapan bir kapıcının oğluydu ve *La Revue des Deux Mondes*'un redaktörü olacağı akla en son gelebilecek şeydi; uzun bir sefaletin ardından, bu beklenmedik aşamayı annesinin tutkusu sayesinde gerçekleştirebildi; onu bir

koleje gönderdiler; bazen annesinin bu kararını içinde bir coşku duymaksızın düşünüyor, zengin olmayan anne ve babalardan çocuklarını kendi hallerine bırakmalarını istiyordu. Düzensiz bir biçimde sürdürdüğü eğitimini tamamlayamadı; bu eğitimden pek fazla yararlanamadı; özellikle şairleri okudu ve şiirler yazmaya başladı. Yarım bıraktığı eğitimini tamamlamayı kesinlikle düşünmedi; bilgisizliği büyük boyutlardaydı: Diderot'yu okumuş arkadaşlarından birisine saygı ve iç temizliği dolu bir hayranlık duyuyor, ama ona öykünmeyi aklına getirmiyordu. Yaşı ilerlediğinde bile yargılama gücü canlılıktan yoksundur: Toplumsal, siyasal, dinsel hatta yazınsal konularda bile düşünceleri olağanüstü yoksuldu. Aklını ciddi bir işle dolduracak zaman ve olanakları nerde bulabilirdi? Babasıyla bozuşmasının hemen ardından "su içerler"den birinin yanına sığındığında gerçek sefaleti tanıdı; kısa süre sonra sağlığı bozuldu, birçok kez hastaneye kaldırıldı ve yoksunluklardan çökmüş olarak kırk yaşında öldü. Oldukça zorlu geçen on yılın ardından kitaplarının başarısı onu bir parça rahatlatmış ve kent dışında tek başına yaşama olanağı sağlamıştı. Yaşam deneyimi de eğitimi denli yetersiz kaldı; gerçek konusunda kendi bohem yaşantısından ve Marlotte'taki evinin çevresinde gördüğü köylü geleneklerinden başka bir şey tanıyamadı; üstelik yapıtları yoğun bir yinelemeye dayanır.[44]"

Murger'nin yakın dostu olan Champfleury de son derece benzer özellikler gösterir: Babası, Laon belediyesinde sekreterdir; annesinin küçük bir dükkânı vardır. Çok kısa bir eğitim döneminin ardından Paris'e gider, burada kitap simsarlarının yanında önemsiz bir iş bulur. Lokanta arkadaşlarıyla Su İçerler topluluğunu kurar. *L'Artiste* ve *Le Corsaire*'de (özellikle sanat eleştirileri) yazmıştır. 1846'da Yazıncılar Derneği'ne girer. Ciddi dergilerde bölümceler yazar. 1848'de Laon'a sığınır ama geçici hükümetten iki yüz frank alır. 1850'lerde Paris'e döndüğünde eski dostları Baudelaire ve Bonvin'le, aynı zamanda Courbet'yle düşüp kalkmaya başlar. Para kazanmak için yoğun bir biçimde yazar (romanlar, eleştiriler, bilimsel denemeler). Kendini "gerçekçilerin önderi" olarak kabul ettirir; bu da onun sansürle başının belaya girmesine neden olur. Sainte-Beuve'ün

aracılığıyla 1863'te Funambules Tiyatrosu'nun ayrıcalığını elde eder (ama kısa bir süre için). 1872'de Sèvres Müzesi'nin yöneticisi olur.[45]"

Kendilerini iki uç yaklaşımı yadsımış olmakla tanımlamalarına karşın, "sanat için sanat" olarak adlandırılan şeyi ve aynı zamanda yazınsal alanın ilkelerini yavaş yavaş ortaya koyacak olanlar, toplumsal sanat ve gerçekçilikle birlikte kentsoylulara ve kentsoylu sanata şiddetle karşı çıkarlar: Biçime ve nesnel yansızlığa duydukları derin saygı, özellikle Flaubert gibi biçimsel arayışlarını kentsoylu çevrenin yıkılması yolunda kullandıklarında, bunları sanata ilişkin "töretanımaz" bir tanımın savunucuları gibi gösterir. Dönemin sınıflandırmaları arasında günümüzdeki benzerlerinden kimileri gibi (sözgelimi "solcu" ya da "*köktenci*") kuşkusuz aynı derecede bulanık bir biçimde tanımlanan "gerçekçilik" sözcüğü, yalnızca ilk dönemlerde hedef durumunda olan Courbet ve savunucularını değil, başta Champfleury olmak üzere Baudelaire ve Flaubert'i, kısaca özde ya da biçimde toplumsal düzeni, bu yolla da var olan düzenin temellerini de sarstığı izlenimi uyandıran herkesi kınamaya fırsat verir.

Flaubert'in davası sırasında, savcı yardımcısı Pinard'ın soruşturması "gerçekçi betimi" açıklar ve "gerçekçi yazını kınayan" töreyi anımsatır; Flaubert'in avukatı, savunmasında müvekkilinin "gerçekçi okula" bağlı olduğunu kabul etmek zorunda kalır. Karar gerekçeleri arasında iki kez suçlama terimine yer verilir ve "karakter betimlemesinde bayağı ve genellikle hoşa gitmeyen gerçekçilik" üzerinde durulur.[46] Aynı biçimde, *Les Fleurs du mal*'in hüküm gerekçelerinde Baudelaire'in "duyguların kışkırtılmasına" yol açan "kaba ve edebi yaralayan bir gerçekçilik[47]" yüzünden suçlu olduğu okunur. İlgili kavramlar olan "gerçekçilik", "toplumsal sanat", "idealizm", "sanat için sanat"ın toplumsal kavgalar sonucunda edindikleri farklı ve bazen de karşıt anlamların eksiksiz evreni, alanın bütünü içinde (bu kavramların başlangıçta, burada gerçekçilik kavramında olduğu gibi genellikle ele verici açıklamalar, hakaretler gibi işlev gördükleri) ya da kimliklerini bir ambleme dayandıranların alt

alanı içinde (yazında, resimde, tiyatroda, vb. "gerçekçiliğin" çeşitli savunucuları gibi) tek tek gün ışığına çıkarılsaydı, özellikle sanat konusunda ama başka alanlarda da birçok tarihsel tartışma da aydınlanmış ya da kısaca ortadan kalkmış olurdu. Kuramsal tartışmanın, tarihselci niteliklerinden koparak (genellikle bilgisizliğin dolaysız bir sonucu olan bu tarihselci nitelikten kopma, "kuramsal" denilen tartışmanın temel koşullarından birisi olduğundan) ölümsüzleştirdiği bu sözcüklerin anlamlarının, bunlara denk düşen kavga alanları ve ilgili kavramları kullananlar arasındaki güç dengesi gibi, zaman içinde durmaksızın değiştiklerini unutmamak gerekir; bu kavramları kullananlar, başvurdukları sınıflamaların geçmişlerini, kuşkusuz en çok içinde bulundukları dönemdeki kullanımlara sembolik bir güç kazandırmak amacıyla bilimselden çok, siyasal soybilimler oluşturduklarında tümüyle göz ardı ederler.

Ama hedef oldukları ve ciddiyetini küçümsemenin yanlış kaçacağı davaların bir dereceye kadar gösterdiği gibi, "katıksız sanat" yanlıları, daha köktenci gibi görünen dava arkadaşlarından bir anlamda çok daha ileri giderler: Görüleceği üzere, bunların gerçekleştirdiği sembolist devrimin gerçek ilkesini oluşturan estetikçi ilgisizlik, onları, Champfleury'nin yaptığı gibi halkta "kendisini en iyi seçicilerin üstüne çıkaran bir büyüklük duygusu uyandırıp" gerçekçilerin kendilerinin de "ezilenlerin üstün gücünü[48]" yüceltttiğinde ortaya çıkan, "toplumsal sanat" yanlıları ve "gerçekçiler"in örneklendirdiği etik yaltaklanmanın farklı bir biçimine kendilerini kaptırmaksızın kentsoylu sanatın ahlaksal uydumculuğundan kopmaya yöneltir.

Bunu söyledikten sonra, birincileri niteleyen yazınsal öncülüğe daha ılımlı bir açılımdan kaynaklanan alaycı kışkırtma düşüncesiyle ikincilerin ortaya koyduğu, estetikten çok, siyasi bakımdan daha köktenci olan karşı çıkma anlayışıyla bağlantılı taşlamalı hiçe sayma arasındaki sınırın bulanık olduğunu belirtmek gerekir. Hükümet darbesinden sonra, yerini, alan içindeki konuma bırakan toplumsal kökenle birleşen farklı yaşam biçimleri, kuşkusuz farklı öbeklerin oluşmasını kolaylaştırır (bir yanda sanat için sanat anlayışını az çok benimsemiş ve buna

bağlanmış yazarları bir araya getiren le Divan Le Peletier, le Paris ve *La Revue de Paris*, tüm büyük dergilerin kendilerine bağladığı Banville, Baudelaire, Asselineau, Nerval, Gautier, Planche, la Madelène'in kardeşleri, ün kazandıktan sonra Murger, Karr, de Beauvoir, Gavarni, Goncourt'lar, vd. ve öte yanda Courbet, Champfleury, Chenavard, Bonvin, Barbara, Desnoyers, P. Dupont, G. Mathieu, Duranty, Pelloquet, Vallès, Montégut, Poulet-Malassis, vd. gibi "gerçekçiler"i bir araya getiren Andler ve Martyrs birahaneleri); bununla birlikte, bu iki grup birbirlerinden katı bir biçimde ayrılmaz ve birinden ötekine geçişlere sık sık tanık olunur: Siyasal bakımdan daha solda yer alan Baudelaire, Poulet-Malassis, Ponselet, Andler birahanesine girip çıkarken Chenavard, Courbet, Vallès de le Divan Le Peletier'ye gider.

Yerine getirdikleri ya da yerine getirmeyi amaçladıkları toplumsal işlevler aracılığıyla toplumsal işleyişin mantığı içinde temellenen, benimsemenin yeterli olacağı hazır bir konum niteliği taşımanın ötesinde, "sanat için sanat", yetke alanı içinde hiçbir eşdeğerlisi bulunmayan, var olması zorunlu veya gerekli olmayan, ***baştan oluşturulması gereken bir konum***'dur. Daha önceden var olan konumların uzamı içinde potansiyel olarak yer almasına ve romantik şairlerden kimilerinin gerekliliğini daha önceden belirtmiş olmalarına karşın, bu konumda bulunanlar, onu ancak içinde bir yer bulabileceği alanı oluşturarak, bir başka deyişle kendisini fiilen ve hukuken dışarlayan sanat dünyası içinde bir devrim gerçekleştirerek var edebilirler. Dolayısıyla, yerleşik konumlara ve bu konumu ellerinde tutanlara karşı öz tanımını sağlayacak her şeyi ve öncelikle tam zaman çalışan modern bir profesyonel yazar ya da sanatçı olan, kendini yalnızca ve tümüyle işine veren, siyasetin gerekliliklerine ve törelerin buyruklarına ilgi duymayan, sanatının özgül kuralları dışında hiçbir yargı gücünü kabul etmeyen yeni bir toplumsal kişiliği ortaya çıkarmak zorundadır.

Bu çelişkili konumda bulunanlar, farklı ilişkiler bakımından yerleşik çeşitli konumlarla karşıtlaşmak ve bu yolla da bağdaşmaz olanı, daha açık bir anlatımla bu ikili yadsımayı yönlendiren iki karşıt ilkeyi bağdaştırmayı denemek zorundadır. Önde gelen savunucuları arasında Flaubert'in yakın dostu Maxime Du Camp'nın bulunduğu, "toplumsal sanat"ın resmi ve tutucu değişkelerinden birisi olan "yararlı sanat"a ve bilinçdışı bir araç olan ya da etik ve siyasal bir *doxa*'yla yetinen kentsoylu sanata karşı, etik özgürlüğü, hatta yalvaçça kışkırtmayı savunurlar; özellikle Devlet, Akademi, gazetecilik gibi tüm kurumlara karşı bir mesafeyi korumayı almayı amaçlarlar ama aynı bağımsızlık değerlerini savunan bohemlerin doğalcı aldırmazlığını benimsemezler, salt estetik, önemsiz hiçe saymalara ya da kolaylık ve "bayağılık" içinde katıksız ve yalın gerilemelere geçerlik kazandırmak isterler.

Bunlar, kendilerini bekleyen kentsoylu yaşamı, bir başka deyişle hem yazarlık uğraşını hem de aileyi yadsırlarsa da, bunun nedeni, Gautier ve birçoklarının yaptığı gibi bir köleliği bir başkasına, yazın sanayisi ve gazeteciliğin tutsaklığına yeğlemek ya da ne denli soylu ve nitelikli olursa olsun bir davanın peşine düşmek değildir. Bu anlamda, Baudelaire'in özellikle 1848'deki siyasal tutumu örnek niteliktedir: Cumhuriyet adına değil, başkaldırı ve hiçe saymanın bir tür sanat için sanat yaklaşımında, olduğu gibi sevdiği devrim adına savaşır. Her türden görüşteki rakipleri kendilerine kolaylıklar sağlarken onlar sıradan seçeneklerin dizisi üstünde yer almak, bunlara şöyle bir göz atıp aşmak kaygısıyla kendilerini sıradışı, bilerek üstlendikleri bir disipline sokarlar. Özerklik anlayışları, kendilerinin bulguladığı ve Yazın Cumhuriyeti içinde egemen kılmayı hedefledikleri yeni yasaları özgürce ama koşulsuz kabul etmeye dayanır.

Buradan, bunların kültürel üretim alanının saygınlık alanı içinde yer aldığı egemen olunanlar durumunda bulunan kentsoylu ailenin "yoksul akrabaları" konumuna özgü çelişkileri iki kat yoğunlukta duyumsamaktan kaçınamayacakları sonucu çıkar. (Bu da, Flaubert'le ilgili olarak Sartre'ın aile ve kökensel

sınıfa bağladığı şeyin, bu temel konuma yüklenebileceği anlamına gelir.) Anlamlı bir biçimde "Héautontimoroumenos" [Kendi Kendini Cezalandıran] başlığını taşıyan şiirini, Baudelaire'i egemenlere ve egemen olunanlara bağlayan çelişkili bir katılım-dışarlama ilişkisinden kaynaklanan olağanüstü gerilimin simgeci anlatımı olarak görmek sanırız abartılı kaçmayacaktır:

Ben yara ve bıçağım!
Ben şamar ve yanağım!
Ben parçalar ve çarkım,
Hem kurban hem de celladım.

Beni bu metni kışkırtıcı kılmakla (böyle bir yanlış, genellikle esinli yorumculara yüklenir) suçlayanlara, yalnızca estetikçilere özgü utanmazca bir kışkırtmacılık olarak görmenin haksızlık olacağını (böyledir de) ve 1848 Devrimi'nden sonra Baudelaire'in kendini her iki tarafla özdeşleştirdiği şu tümceyi anımsatacağım: "Her iki durumda duyumsananların neler olduğunu öğrenmek için, sırasıyla hem cellat hem de kurban olmak isterdim."

Baudelaire'in estetik anlayışı da, ilkesini, kuşkusuz kendisinin gerçekleştirdiği ve özellikle çelişkili bir ayrıksınlığın bir tür sürekli gösterimi içinde ortaya çıkan ikili kopuşta bulur: Züppelik, yalnızca öyle görünmek ve şaşırtmak isteği değildir; farklı olma gösterisi hatta hoşa gitmemekten duyulan zevk, ses, devinim, alaycı şakalarla yoğun bir şaşırtma, kızdırma isteğidir; bu, aynı zamanda ve özellikle tümüyle bir ben kültürüne (tapıncına değil), daha açık bir anlatımla algılama ve düşünce yetilerinin yüceltimi ve yoğunlaştırılmasına yönelik etik ve estetik bir durumdur. Sağduyu okulu yönünde ortalığı kasıp kavuran romantizmin içi çürümüş biçimlerine duyulan tiksinti –sözgelimi, bir Émile Augier, "gerçek duygular"a, bir başka deyişle aile ve toplum için duyulan sağlıklı aşk tutkularına adanmış şiirin savunucusu olarak ortaya çıktığında–, birçokları için çalışma ve araştırı adına doğaçlama ve coşkunun kınanması içinde yer alır; ama aynı zamanda, genellikle etik düzlemde

yer alan kolay hiçe saymaların yadsınması, "çoğul duyum tapıncı"ndan başka bir şey olmayan özgürlüğün egemen olunmuş biçimine değin uzanan bir emek ve yöntem getirme isteğinin temelini oluşturur.

Flaubert ile birlikte, birbirlerinden son derece farklı olan ve hiçbir zaman gerçek bir topluluk oluşturmamış Gautier, Leconte de Lisle, Banville, Barbey d'Aurevilly, vd. gibi birçok yazıncı, Victor Cousin'in belirttiği anlamda "doğru ortam"la hiçbir ortak yanı bulunmayan bu karşıtların geometrik uzamı içinde yer alır.[49] Siyasetten gerçek anlamıyla estetiğe, yaşamın tüm alanlarında karşılaşılan bu ikili yadsımaya ilişkin yetkin bir örnek niteliği taşıyan bir formülü alıntılayacağım. Bu formül, şöylece dile getirilebilir: X'ten nefret ediyorum (bu bir yazar, bir davranış biçimi, bir devinim, bir kuram, vd. olabilir; burada gerçekçilik, Champfleury olsun), ama X'in karşıtına da daha az nefret duymuyorum (burada, ben gibi X ile, bir başka deyişle gerçekçilik ve Champfleury ile; ama öte yandan Champfleury'nin durumunda olduğu gibi romantizm ile de karşıtlaşan Augier ve Ponsard'ın sözde idealizmi): "Gerçeğe tutkun olduğum sanılırken, ben ondan tiksiniyorum. Çünkü bu romanı yazmaya, gerçekçiliğe duyduğum kin nedeniyle giriştim. Ama, akıp giden zamanın hepimizi yanılttığı sözde sadece zihinde olandan en az o denli tiksinti duyuyorum.[50]"

Konumun çelişkili özelliklerinin dönüştürülmüş biçimi olan bu üretici yöntem, bu konumu ellerinde bulunduranların benimsediği tutumlara ilişkin birçok özelliği türsel bakımdan gerçekten anlamayı sağlar; bu anlama, yansıtmalı herhangi bir eşduyum biçimiyle hiçbir ilgisi olmayan yeniden yaratıma dayalı bir nitelik taşır. Sözgelimi, ister kentsoylu değerleri yüceltmek isterse kitleleri cumhuriyetçi ya da sosyalist ilkelere göre eğitmek söz konusu olsun, bunların son derece seçkinci ilişki ve dostluklarında ortaya çıkan ve her türlü güdümlülüğü yadsıma ("Flaubert'in ünlü deyişiyle, aptallık, bir sonuca varmak isteğinden ibarettir"), ve özellikle de her türlü siyasal bağlanma (yine Flaubert, "saygınlık alçaltıcıdır" der), her türlü etik ya da siyasal vaız düşüncesiyle birleşen siyasal yansızlıklar akla gelebilir.

Tüm toplumsal çevrelerin (ve bu çevreler içindekilerin paylaştığı ortak düşüncelerin) uzağında kalmak kaygısı, başarılı oyun ya da bölümce yazarlarının yaptığı gibi, bunların kendilerini halkın beklentilerine göre ayarlama, bu beklentilerin peşinden ya da önünden gitme düşüncesini yadsımayı gerektirir. Bu yansızlık tutumunu herkesten ileri bir noktaya vardırdığı tartışma götürmeyen Flaubert, yapıtın estetik amaçlarını anlatmak için *Frères Zemganno*'nun önsözünde okurla iletişim kurduğu için Edmond de Goncourt'u kınar: "Kitleye seslenmeniz gerekli miydi? Okur, bizim gizlerimizi açıklamamızı hak etmemektedir.[51]" *Prière sur l'Acropole* ile ilişkili olarak da Renan'a şöyle yazar: "Bundan daha güzel bir Fransızca düzyazı metin var mıdır acaba! [...] Görkemli bir şey bu ve kentsoyluların bundan hiçbir şey anlamadığına eminim. Olsun![52]" Özerkliğini kesinleyerek böylece ortaya çıktığı ölçüde, sanatçı, içinde Flau-bert ile birlikte "bluzlu kentsoylu ve redingotlu kentsoylu"yu da içine alan ve yanı sıra sanatı sevmek, onu gerçek anlamda, daha açık bir anlatımla sembolik olarak sahiplenmek yetisinden yoksun, kalın ya da dar kafalılarla birlikte "kentsoylu"ya dönüşür.

"Kentsoylu sözcüğünü hem bluzlu hem de redingotlu kentsoylular için kullanıyorum. Halk, daha doğrusu insanlığın geleneği bizler, yalnızca bizler yani aydınlardır.[53]" Ya da: "Evet bana sövüp sayacaklar, buna inanabilirsin. *Salammbô* kentsoyluları yani herkesi kızdıracak...[54]" "Kentsoylular neredeyse tüm dünya, bankacılar, borsacılar, noterler, tüccarlar, modacılar ve başkaları, gizemli derneğe üye olmayan ve yaşamını bildik yollardan kazanan herkesti.[55]" Her ne denli katıksız sanatçılar kentsoyluya duydukları kinle, çıkar ve önyargıların toplum dışına ittiği bohem, şaklaban, iflas etmiş soylu, açık yürekli hizmetçi ve sanatçının piyasayla ilişkisinin bir tür sembolik betisi olan fahişeyle dayanışma içinde bulunduklarını belirtme eğilimi gösterirlerse de, bohem tarafından tehdit altında bulunduklarını duyumsadıklarında "kentsoylu"ya yaklaşmak zorunda da kalırlar.[56]

Tüm estetik ve siyasal sürtüşmelerin ilk görünümlerinin

ortaya çıktığı sanatçılardan oluşan mikrokozmos içinde *kentsoylu*'ya duyulan tiksinti, "kentsoylu sanatçı"ya duyulan nefretle beslenir; Octave Feuillet ve dostları gibi kentsoylu sanatçılar, neredeyse her zaman halk ve yetkeye bağımlılığının bedeli olan başarıları ve kazandıkları ünlerle, sanatçıya her zaman açık olan sanatı ticarete dönüştürmek veya kendisini güçlülerin beğenisinin düzenleyicisi kılmak olasılığını akla getirir: *Les Curiosités esthétiques*'te, Baudelaire, kentsoyludan çok daha tehlikeli bir şey varsa o da, sanatçıyla deha arasına girerek bunları birbirlerinden gizleyen kentsoylu sanatçıdır der." Ama "katıksız" yazarlar da sanatsal çalışmaya ilişkin son derece titizlik gerektiren anlayışlarıyla, emekçi görüşü savunan yazıncılara profesyonellere özgü bir küçümseme yöneltme eğilimindedir; bu küçümseme, kökenini kuşkusuz onların "ayak takımı" konusunda taşıdıkları izlenimden alır. Goncourt'lar, *Journal*'de "birahanelerle bohem kesimin gerçek emekçiler üzerinde uyguladığı zorbalığı" açık açık anlatır ve "dürüst, saygın bir kentsoylu, yetenekli bir kişi olmak gerektiği" doğrultusundaki inançlarına geçerlik kazandırmak için Flaubert'i, Murger gibi "bohem kesimin büyük isimleriyle karşıtlaştırır." Kendilerinin karşı çıkmakla birlikte, egemen görüşün alan içinde ve alan dışında "gerçekçiler" arasına yerleştirdiği Baudelaire ve Flaubert'e gelince, bunlar kendilerini, özgürlüğü kendini salıvermeyle özdeşleştirmekten alıkoyan profesyonel etik anlayışlarındaki katılık ve ister tutucu isterse ilerici olsun, *farizliliğin* tüm biçimlerinden aynı derecede tiksinti duymalarını sağlayan aksoylu kişisel ahlak anlayışlarıyla toplumsal sanat yanlılarının ve Proudhon'cu gerçekçilerin bulanık insancılığına karşı çıkarlar. Böylece Hugo, Baudelaire'e kendisinin kesinlikle "Sanat için sanat" değil, "İlerleme için Sanat" dediğini yazdığında, onun annesine gönderdiği bir mektupta *Les Misérables*'den (Sefiller) "mide bulandırıcı ve saçma bir kitap" biçiminde söz eden Baudelaire'in, bu romantik büyücünün kutsal siyasi görevine duyduğu küçümseme iki kat güçlenir. 1848'deki sürtüşmeli dönemin ardından, Flaubert'in toplumsal dünyada her türlü yer alma düşüncesini ve başının belası George Sand gibi kendilerini haklı davalara derin bir saygı duymaya adayanları ayrımsız bir biçimde

kınayan görüşünü düş kırıklığı içinde benimser. Ayrıksın bir bileşim olan "toplumsal katoliklik" yanlılarını rezil etmek için Flaubert'le görüş birliğine vararak onun George Sand'a yazdığı bir mektuptaki, "Meryem Ana'nın günahsız gebeliği ve işçi karavanaları[57]" tümcesini çekinmeden alıntılar.

"Lamennais, Saint-Simon, Fourier'yi yutarcasına okudum; Proudhon'u bir baştan bir başa yeniden ele alıyorum. [...] Bunlarda öne çıkan ve tümünü birbirlerine bağlayan bir yan var: Özgürlüğe, Fransız Devrimi'ne ve felsefeye duyulan kin. Bunların tümü de akılları geçmişte kalmış ortaçağın zavallıları. Ne de ukalalar! İpleri başkalarının ellerinde bulunan kuklalara ne kadar benziyorlar! Çakırkeyif seminerciler ya da kendinden geçmiş veznedarlar. 48'de başarısız oldularsa, bunun nedeni büyük geleneksel akımın dışında kalmalarıydı. Sosyalizm, aynen cizvitlik gibi geçmişin farklı yüzlerinden birisidir. Saint-Simon'nun büyük ustası M. de Maistre idi ve Proudhon ile Louis Blanc'ın Lamennais'ye neler borçlu olduğu konusunda daha söylenecek çok şey var.[58]" Flaubert'in de *L'Éducation sentimentale*'de kentsoylu düzene bağlı tutucuları ve boş düşlere tutkun reform yanlılarını ayrım yapmaksızın aynı küçümseyici yaklaşım içinde bir araya getirdiğini unutmamak gerekir. Baudelaire, burada da, özellikle de George Sand konusunda Flaubert'den daha köktenci görünür: Aptal, hımbıl, geveze "bu kadın, ahlaksal konularda kapıcılar ve kapatma kadınlardan [...] daha derin bir yargı gücüne sahip değil"; "duygusallığın kutsal rahibesi" bu kadın, "dostluk duygusu aracılığıyla insanlar için cehennemi ortadan kaldırıyor." Baudelaire, şiirin amacının "sıradan bir eğitim" olduğunu savunan "eğitimin sapkınlığını" her yerde açığa vurmayı huy edinmiştir. Sanat için sanat görüşüne saldıran Veuillot'ya da aynı güçlü öfkeyi duyar ve onun "bir demokrat gibi çıkarcı[59]" olduğunu söyler.

Sanatçıların, sanatları dışında bir efendi tanımayı yadsıyarak kentsoylu istemden kurtuldukları sembolist devrim, piyasanın yok olması sonucunu doğurmuştur. Aslında, sanatsal etkinliğin anlamı ve işlevine egemen olma yolundaki kavgada, sanatçılar, aynı zamanda potansiyel müşteri niteliğini de ortadan kaldırdıkları "kentsoylu" karşısında bir başarı sağlayamamıştır. Flaubert ile birlikte, "bir sanat yapıtının [...] değerini saptamanın olanaksızlığını, ticari değerinin söz konusu olmadığını, değerinin parayla ölçülemeyeceğini", bir *fiyatının olmadığını*, daha açık bir deyişle sıradan ekonominin sıradan mantığına yabancı olduğunu öne sürdükleri sırada, gerçekten *ticari değerinin bulunmadığının*, piyasasının olmadığının ayrımına varırlar. Aynı anda iki anlama çekilebilen Flaubert'in tümcesinin karışıklığı, sanatçıların uygulayıma koydukları ve kurtulamadıkları bu korkunç düzeneği görmeye zorlar: Erdemli görünmek için yapmak zorunda oldukları şeyi kendi kendilerine icat ederek zoraki namuslu olma kuşkusundan yakalarını sıyıramazlar.

Flaubert yeni ekonominin kurallarını son derece iyi anlamıştır: "Kitleye seslenmedikçe onun da size para kazandırmaması doğaldır. Bu, siyasal ekonominin gereğidir. Oysa, sanat yapıtı olarak nitelendirilmeye değer ve bilinçli bir biçimde yapılmış bir yapıtın değerinin ölçülemediği, ticari değerlerin üstünde olduğu, değerinin parayla ölçülemeyeceği düşüncesinden vazgeçmiş değilim. Sonuç: Eğer sanatçının düzenli geliri yoksa açlıktan nefesi kokmaktan kurtulamaz! Artık büyüklerden ödenek almadığı için yazarın daha özgür, daha soylu bir duruma geldiği düşünülür. Tüm toplumsal soyluluğu artık bir bakkalınkine eşit olmaya dayanmaktadır. Ne aşama![60]" "İşinize ne kadar bilinç katarsanız kazancınız da o denli azalmaktadır. Kafamı kesecek olsalar bile bu savı savunurum. Bizler gösteriş işçileriyiz; aslında bizi satın alabilecek kadar zengin bir kimse yoktur yeryüzünde. Ekmeğinizi kaleminizden çıkarmak isterseniz, gazetecilik, bölümce yazarlığı ya da tiyatro yazarlığı yapmanız gerekir.[61]"

Çağcıl sanatın katıksız sanat gibi görülmesinden kaynaklanan bu çatışkı, kültürel üretimin özerkliğinin artması ölçüsünde, yapıtların kendileriyle birlikte taşıdıkları öz algılamalarına ilişkin ilkelerin (çoğunlukla eleştirmenlere karşı olan), okurlarca benimsenmesi için gereken zaman aralığının da büyümesi olgusu içinde ortaya çıkar. Sunum ve istem arasındaki bu zaman farkı, kısıtlı üretim alanının yapısal bir niteliği olma eğilimi gösterir: Yazınsal alanın ekonomik bakımdan egemen olunanlar ama sembolik bakımdan şiirde Baudelaire ve parnasçılar, romanda Flaubert (*Madame Bovary*'nin, bir yanlış anlama sonucunda gürültüler koparan bir başarı kazanmasına karşın) ile egemen olanlar ucuna yerleşen, bu tam anlamıyla karşı ekonomik evren içinde, üreticilerin, en azından kısa bir süre için tek müşterileri yalnızca rakipleridir (sözgelimi İmparatorluk döneminde, sansürün kurulmasıyla büyük dergiler kapılarını genç yazarlara kapatır, genellikle kısa ömürlü ve okur kitlelerinin özellikle destekçiler ve dostlardan oluştuğu küçük dergilerin çoğaldığına tanık olunur). Dolayısıyla, hemen alıcı bulmanın güvencesini taşıyan "kentsoylu sanatçılar"dan ya da Eugène Sue gibi toplumsal hatta sosyalist romancı olarak tanınma olanağını da ellerine geçirerek yapıtlarından büyük kazançlar elde edebilen vodvil veya yığın romanı yazarlarının örneklendirdiği ticari yazının paralı üreticilerinden farklı olarak, ancak sonradan ulaşabilecekleri bir kazançtan başka bir güvenceleri olmadığından, her türlü sonuca katlanmak zorundadırlar.

Eugène Sue, belli belirsiz bir sosyalist felsefeye başvurarak "halka özgü" başarının hedef olduğu gözden düşmeyi bilinçliden çok, bilinçsiz bir çabayla dengelemeye çalışanların ilki değilse bile kuşkusuz bunu ilk deneyenler arasında yer alır. Tarihsel roman yöntemlerini egemen olunan sınıfların betimlenmesine uygulayarak ve böylelikle *Le Constitutionnel*'in kentsoylu abonelerine yabancıllığın yenilenmiş bir biçimini sunarak Sue'nün uyandırdığı olağanüstü ilginin bir de bedeli vardı: Sık sık ahlak dışı olmakla ve sağbeğeniyi bozmakla suçlandı. Champfleury'deki gerçekçilik gibi, "sosyalizm" de bir tür

estetik ve siyasal yan tutma içinde, çok okunan "töre romanları"nın bir temele oturmasını sağlar; Champfleury'nin söylediklerine bakılacak olursa, Eugène Sue'nün kentsoylularca bir "töre romancısı" gibi okunmasını sağlayan da budur.

Leconte de Lisle gibi kimi yazarlar, en kısa yoldan başarı kazanmış olmayı "düşünsel bir yetersizliğin belirtisi" gibi görecek kadar ileri giderler. Ve bu dünyada kurban edilip öteki dünyada kutsanan "lanetlenmiş sanatçı"nın Mesihçi gizemciliği, katıksız sanatçının yerleştirmeye çalıştığı üretim biçiminin kendine özgü çelişkisinin tümüyle ülküselliğe ya da profesyonel ideolojiye dönüşmesinden başka bir şey değildir kuşkusuz. Gerçekten de tersine bir ekonomik dünya içinde bulunulmaktadır: Sanatçının sembolik alanda başarı kazanması ancak ekonomik alanda (en azından kısa vadede) kaybetmesiyle olanaklıdır ve tersi de (en azından uzun vadede) geçerlidir.

Bu çelişkili ekonomi, aynı derecede çelişkili bir biçimde kalıt olarak devralınan ekonomik iyelikleri, özellikle de pazarın ortadan kalkması durumunda yaşamı sürdürmenin bir koşulu olan düzenli geliri son derece etkili kılar. Daha genel bir anlatımla, ve çoğu kez toplumsal tarihin ya da sanat ve yazın toplumbiliminin benimsediği toplumsal belirlenimlerin etkilerine yönelik olarak mekanikçi yaklaşımın sunduğu betimlemenin tersine, ister ekonomik sermaye ve düzenli gelir olarak nesnelleştirilmiş durumdaki, isterse *habitus*'ların bileşenleri olarak özdeksiz durumdaki etmenlere bağlanan iyeliklerin olası etkileri, üretim alanının durumuna bağlanır. Bir başka deyişle, alanın durumuna göre benzer eğilimler birbirlerinden son derece farklı, hatta, sözgelimi siyasal veya dinsel alanlarda karşıt tutumlara yol açabilir (1840 ile 1880 yılları arasındaki dönemde gözlemlenen çok sayıdaki etik ya da siyasal görüşten "yön değiştirmeler"in tanıklık ettiği gibi, bu durum bazen bir insan yaşamının sınırları içinde bile ortaya çıkabilir).

Bu durum, toplumsal kökeni, bağımsız ve tarihötesi –sözgelimi özgür yurttaş yazarlarla köle yazarlar arasında evrensel bir karşıtlık kurmak isteyenlerin yaptığı gibi– açıklamalı bir il-

keye dönüştürme yolundaki eğilimi geçersiz kılar. Eğer *bir habitus ve bir alan arasındaki ilişki* aracılığıyla yapılan açıklamayı "toplumsal köken" yoluyla yapılan açıklamaya indirgeme eğilimine karşı sürekli bir direniş göstermek gerekiyorsa, bunun nedeninin, bu yalıncı ve soya yönelik hakaretlere büyük ölçüde başvuran ("kentsoylu tohumları!") bildik kalem tartışması alışkanlıklarıyla tekyazı türünden ("kişi, yapıt") olduğu denli istatistik araştırmaların da yüreklendirdiği bu düşünce biçiminden kaynaklandığını kimse yadsıyamaz.

L'Éducation sentimentale'deki gibi katıksız sanat söz konusu olduğunda "kalıtçılar" kesin bir üstünlüğe sahiptirler: Beklenmedik istemlerin sıkıntı ve baskılarından (örneğin Théophile Gautier'yi bunaltan gazetecilik alanındaki istemler) kurtulmayı sağlayan ve pazarın ortadan kalkması durumunda direnme olanağı sunan kalıt yoluyla ulaşılan ekonomik sermaye, öncü girişimlerle bunların kazançsız ya da uzun vadeli yatırımlarının gecikmeli başarısının en önemli etmenleri arasında yer alır: "Théophile Gautier, Feydeau'ya Flaubert bizden daha akıllı çıktı, [...] dünyaya, şöyle ya da böyle, bir kalıtla gelmekle akıllılık etti; sanatla uğraşmak isteyenler için mutlak bir biçimde gerekli bir şey kalıt, demişti." "İyi yürekli Théo"nun ölümü nedeniyle Feydeau'ya bir mektup yazan Flaubert de, Gautier'nin tüm yaşamı boyunca hedef olduğu sömürüyü, bir "intikam" aracı biçiminde tasarladığı bir yaşamöyküsünün ilkesi gibi alarak onu yalancı çıkarmayacaktır. Ayrıca, "yazın işçisi"nin içinde bulunduğu koşulları, Gautier'nin yaşamından daha iyi hiçbir şey tanıtlamaz; 1837'de, her hafta *La Presse* için tiyatro yapıtlarına ilişkin sunuş yazıları yazmak zorundadır, sürtüşmeler, özellikle de İspanya'ya yaptığı yolculuk, onu bu gazetenin yöneticisi Émile de Girardin'le karşı karşıya getirir; Maxime Du Camp'nın, Gautier'nin Doğu'ya yaptığı yolculukla ilgili olarak yaptığı şu gözlem de bu koşulları örneklendirir: "Yolculuğun aşamalarından her biri, gazeteye gönderdiği sayfalarla hesaplanıyordu: Her kilometrenin giderini, gönderdiği satır sayısına göre hesaplıyordu.[62]"

Para karşısında bağımsızlığı, yine para (kalıt olarak alman)

sağlamaktadır. Güvenceler, inancalar verip koruma ağları sağladığından servet, kendilerine gülenlerde aşırılıklara da yol açmaktadır – kuşkusuz sanat konusunda bu aşırılıklara her yerden daha fazla rastlanır. Servet, "katıksız" yazarları, hazır gelirleri bulunmaması durumunda karşı karşıya bıraktığı gizli anlaşmalara yönelmekten kurtarır; Leconte de Lisle'in ünlü ödeneği ya da kendisinden daha az varlıklı olan dostu Bouilhet için Flaubert'in yaptığı girişimler buna tanıklık eder: "Şimdi de *geçinme* sorununa gelelim. Mme Str[oehlin]'in, İmparatorun kendisinden peşinde koştuğun *orun*'u isteyeceği konusunda sana söz veriyorum. Üç hafta içinde bu orunlardan birisini gözüne kestir, araştır. Babanın hizmet dökümünü el altından bana ulaştır. Bakarsın bir ödenek kapabiliriz ama bunu sana, mesleğinin gerektirdiği türden bir değerle, daha doğrusu kantatlar, düğün şiirleri, vd. ile ödemek gerekirdi, olmaz, olmaz.[63]"

Ama Flaubert, meslektaşlarının "kafasına vurduğu" bu "rahatlık teranesi" ("hazır gelirin aracılığıyla kendini sıkıntıya sokmadan çalıştığın için keyfin yerinde") karşısında da kuşkusuz öfke nöbetlerine tutulur. Her ne denli özgürlük, hazır gelirin güvence altına aldığı dönemin yetkeleri ve güçlü kişiler karşısında nesnelliğe olanak tanırsa da, bağımsızlığın ya da toplumsal çekiciliğe duyulan *ilgisizliğin* zorunlu olmak bir yana, yeterli koşulu olmadığı da bir gerçektir; bu durum, gerçek bir düşünsel tasarı içinde yalnızca yatırımın bir bütün olarak sağlayabileceği eleştirideki övgüler veya yazındaki başarılar gibi en özgül ilgisizlik için de geçerlidir: "Başarı, zaman, para ve *basımevi* kafamda en bulanık ve tümüyle ilgisiz çevrenlere itildiler. Bütün bunlar bana son derece saçma ve sizlerin kafasında heyecanlar uyandırmaya değmez (*değmez* sözcüğünü vurguluyorum) gibi geliyor. Yazıncıların, yapıtlarının basıldığını, sahnelendiğini, tanındığını, övüldüğünü görmek için duydukları sabırsızlık, bir delilik karşısındaymışım gibi bende şaşkınlık uyandırıyor. Bir domino oyunu ya da siyasetle ne denli ilişki içindeysem onların işleriyle de aynı ilişkideymişim gibi geliyor. İşte. Herkes benim gibi yapabilir. Aynı yavaşlık ve yetkinlik içinde çalışabilirler. Kimi beğenilerden sıyrılmak ve belli bir rahatlıktan arınmak yeter de artar bile. Ben kesinlikle erdemli değilim ama tutarlı-

yım. Ve, benim de büyük gereksinimlerim olmasına karşın (bunlarla ilgili tek söz etmeyeceğim), para için üç beş satır karalamaktansa bir kolejde gözetmen olmayı yeğlerdim.[64]"

Bunu savunanlar, belki de bu yolla her türlü sanatsal, daha genel düzeyde de düşünsel üretim değerinin oldukça tartışmasız bir ölçütüne başvurmaktadır. Bu ölçüt de yapıta yönelik olan ve, çaba, her türlü özveri ve kısacası zamanla ölçülebilen, bu nedenle de alan dışında, daha da kötü durumlarda alan içinde etkili olan modanın çekiciliği veya etik ya da mantıksal uydumculuğun baskıları –sözgelimi, zorunlu sorunsallar, tepeden inme konular, benimsenmiş anlatım biçimleri, vd. ile yapılan baskılar– türünden bir bedelle ölçülebilen bir yatırımdır.

Konumlar ve Eğilimler

Kişileri, mevkilere ulaşabilmeye ve bunların özünde yer alan olanakları kullanabilmeye hazırlayan özel etmenlerin ve farklı kişisel iyeliklerin incelenmesi, ancak çeşitli mevkilerin belirgin özelliklerinin saptanmasından sonra olanaklıdır. Siyasal ve estetik tutumları bakımından birbirlerine nesnel olarak çok benzeyen[65] ve gerçek anlamda bir topluluk oluşturmasalar da karşılıklı saygı, zaman zaman da dostluk ilişkisi çerçevesinde birbirlerine bağlı kalan "sanat için sanat" yanlılarının tümünün, aynı zamanda toplumsal yörüngeleri bakımından da birbirlerine son derece yakın olmaları (daha önce görüldüğü gibi, "toplumsal sanat" ya da "kentsoylu sanat" yanlılarında tanık olunan biçimde) dikkat çekicidir.

Flaubert ve Fromentin, taşralı ünlü hekimlerin çocuklarıdır, Bouilhet de bir hekimin oğludur ama onun babası birinciler kadar yüksek bir oruna kavuşamamıştır (ve genç yaşta ölmüştür), Yüksek Meclis'te büro şefi ve bir generalin damadı olan Baudelaire'in babası, aynı zamanda ressamlığa da soyunmuştu, Leconte de Lisle, La Réunion'da bir tarım işletmecisinin oğludur; buna karşın Villiers de L'Isle-Adam kökleri çok gerilere giden soylu bir aileden gelir. Théodore de Banville, Barbey

d'Aurevilly ve Goncourt Kardeşlerse taşralı küçük soyluların çocuklarıdır. Yaşamöyküsü yazarları, genellikle bu kişilerin "babalarının, kendileri için yüksek toplumsal orunlar tasarladıklarını" belirtir – bunların hemen hemen tümünün (Frédéric gibi ...) hukuk eğitimi görmek istemelerine ya da görmelerine kuşkusuz bu, açıklık getirir: Flaubert, Banville, Barbey d'Aurevilly, Baudelaire ve Fromentin bu durumu örneklendirir.

Yetenekli kentsoylular ve köklü soylular, bohem çevrenin gazeteci köleleriyle[66] özdeşleştirdikleri bu yazarların, kendilerini, "toplumsal sanat" yanlılarının tumturaklı sözlerinden ve çoğunluğu iş dünyasının kentsoylu çevresinden çıkan, din tacirleri ve büyük romantik geleneğin değerlerini karikatürleştirerek yeniden kazanmak yolunda usta geçinen kişiler gibi gördükleri "kentsoylu sanatçıların" basit eğlencelerinden aynı derecede uzak hissetmelerini kolaylaştırmak için gerekli aksoylu eğilimleri paylaşırlar.

Ekonomik sermayeyle kültürel sermayeye hemen hemen aynı düzeyde sahip olan, saygınlık alanı içinde merkez konumlardan kaynaklanan yazarlar (o dönemde "yetenekli kişi" olarak adlandırılan hekim çocukları ya da "düşünsel" uğraş yapanların oğulları), yazınsal alan içinde de türdeş bir konumu ellerinde bulundurmaya yatkın görünürler. Örneğin, Flaubert'in babası Achille-Cléophas'ın, aynı zamanda çocukların eğitimine ve toprak sahipliğine dayalı iki yönlü yatırımları karşısında, genç Gustave'ın kararsızlıklarını buluruz; tümü de aynı derecede olası görünen geleceğe yönelik seçenekler karşısında Gustave bocalar: "Elimde, daha aşılması gereken, tümüyle belirlenmiş uzun yollar, satılacak giysiler, meydanlar, aptallarla doldurulacak binlerce çukur var. Dolayısıyla, toplumda bir tıkaç olacağım, burada yerimi alacağım. Dürüst, düzenli ve gereken her şey olacağım, bir başkası gibi, dört dörtlük, herkes gibi bir avukat, bir hekim, bir kaymakam, bir noter, bir dava vekili, gerektiği gibi bir yargıç, tüm aptallıklar gibi bir aptallık, bir dünya adamı olacağım veya bir köşeye çekilip kendimi okumaya vereceğim; bu, hepsinden de aptalca.[67]"

L'Idiot de la famille'in okuru, Achille-Cléophas'ın oğluna

yazdığı bir mektupta, sıradan ama kendince düşünsel nitelikler taşıyan, yolculukların erdemleri üzerine gözlemlerde bulunurken, birden bakkal benzetmesine dayalı eleştirisiyle belirgin bir biçimde Flaubert'e özgü bir anlatıma büründüğünde epeyce şaşırır: "Yolculuğundan yararlanmaya bak ve dostun Montaigne'i anımsa; o, ulusların doğalarını ve yaşam biçimlerini öğrenmek için ve 'kafamızı başka kafalarla karşılaştırıp düzeltmek amacıyla' yolculuğa çıkıldığını savunur. Bak, gözlemle ve not al; bakkal ya da gezgin satıcı gibi ortalıkta dolaşma.[68]" Sanat için sanat görüşü yanlısı yazarların birçok kez uyguladıkları bu yazınsal yolculuk izlencesi ve Gustave'ın, babasının beğenilerini paylaştığını düşündüren Montaigne'e ("dostun") yapılan göndermelerin biçimi de, Sartre'ın esinlediği gibi Flaubert'in yazın "tutkusu"nun kökenlerini, "babasının lanetlemesinden" ve okulda daha başarılı olan, babasının kafasındaki başarı düşüncesine daha çok uygunluk gösteren büyük erkek kardeşle olan ilişkiden aldığım akla getirir;[69] Ne olursa olsun, bu izlence ve bu göndermeler, genç Gustave'ın eğilimlerinin, bu mektuba ve birçok belirtinin yanı sıra tıp tezinde şairlere yaptığı göndermelerin sıklığının da gösterdiği gibi yazınsal girişimin saygınlığına duyarsız olmayan doktor Flaubert'in anlayış ve desteğini kazandığına tanıklık eder.

Ayrıca hepsi bu kadar da değil, açıklama çabasını gereğinden fazla uzatmak pahasına Sartre'ın incelemesini yeniden yorumlayabilir, bir yandan "yoksul akraba" olarak sanatçının "kentsoylu" ile ya da "kentsoylu sanatçıyla" ilişkisi, öte yandan doğum sırası gereği Gustave'ın da benimsemek zorunda olduğu saygın aile mesleğini sürdürerek ailenin kentsoylu niteliğini devam ettirmek için seçilen ağabeyiyle ilişkisi arasındaki türdeşliğe dikkat çekebiliriz;[70] ve bu birbiri ardına gelen belirleyici etmenlerin üst üste çakışmasının Flaubert'i yazar, katıksız yazar konumunu aramaya ve yaratmaya yönelttiği ve onun bu konum içinde yer alan ve burada en yoğun düzeye çıkan çelişkileri son derece yoğun bir biçimde duyumsadığı varsayımını öne sürebiliriz.

Bu noktada, inceleme, yapıtın tam olarak sanatsal oluşumu içinde kavranan özgül mantığına girmede yetersiz kalacağından ancak bölük pörçük bir biçimde nitelendirebileceği, Flaubert'in ötekilerin yanı sıra ulaştığı konumu, türsel olarak betimler. Aslında, La Harpe'a özgü dilbilgisel eleştiri anlayışının yerine Sainte-Beuve veya Taine'e özgü tarihsel eleştiri anlayışını getirmekle yetinen çağının eleştirmenlerinden yakındıktan sonra, Flaubert'in şu sorusunu duyar gibiyiz: "Yapıtı yoğun bir biçimde *kendisi içinde* ele alan bir eleştiri anlayışı biliyor musunuz? Yapıtın üretildiği ortam ve bu yapıtın üretilmesine yol açan nedenler ustaca incelenmekte; peki ya *bilinçdışı* şiirsellik? nereden kaynaklanmaktadır? kuruluşu, biçemi nasıldır? yazarın bakış açısı nedir? Bu soruların yanından bile geçilmez![71]"

Flaubert'in bu görüşünü sözcüğü sözcüğüne yorumlayıp bir meydan okuma gibi sunduğu düşüncesine karşılık vermek için, "bilinçdışı şiirsellik"in tanımlandığı sanatsal uzamın özelliklerini *belli bir bakış açısından saptanan görünüm* niteliğiyle gerçek anlamda ortaya koyan sanatsal *bakış açısı*'nı yeniden oluşturmak gerekir. Daha kesin bir biçimde söylemek gerekirse, güncel ve potansiyel sanatsal *tutum belirlemeler*'in uzamını, Flaubert'in sanatsal tasarımının ortaya çıktığı ve kabaca anımsatıldığı biçimiyle üretim alanı içinde tutumların uzamıyla türdeş olduğunu varsayabileceğimiz uzama göre yeniden oluşturmak gerekir. Yazarın bakış açısını böylece ortaya koymanın, *onun yerine geçmek* anlamına geleceği söylenebilir ama burada izlenen yöntem, "yaratıcı" eleştirinin uyguladığı izdüşümsel özdeşleştirmenin her yönden karşıtıdır.

Usa aykırı gelse de, yazarın öznel amacını (daha doğrusu, bir zamanlar kullandığım deyimle onun "yaratıcı tasarısını") kavrama fırsatını, ancak yazarın içinde yer aldığı ve yapmak istediği şeyi tanımladığı tutumlar evrenini yeniden oluşturmak için zorunlu olan uzun nesnelleştirme çalışmasını gerçekleştirdikten sonra bulabiliriz. Bir başka deyişle, yazarın (ya da her türlü başka etken kişinin) bakış açısını ele almak ve onu kavramak –uygulamada, ele alman açıya gerçek anlamda sahip olan

kişininkinden çok farklı bir kavrayış söz konusudur–, ancak yazınsal alanı oluşturan tutumların uzamı içinde yazarın durumunu yeniden yakalamak koşuluyla olanaklıdır: İki uzam arasındaki yapısal türdeşlik temeli üzerinde, kendileri de (içerik ve biçim bakımlarından) birleştirici veya ayırt edici farklılıklarla tanımlanan sanatsal tutumların uzamı içinde, söz konusu yazarın gerçekleştirdiği "seçimler"in temelini de bu konum oluşturur.

Flaubert, *Madame Bovary*'yi veya *L'Éducation sentimentale*'i yazmaya karar verdiğinde, aynı zamanda bir o kadar da yadsıma içeren seçimler aracılığıyla karşısına çıkan olasılar uzamı içinde kendini etkin bir biçimde konumlandırmıştır. Bu seçimleri anlamak, hem bir araya getirilebilecek seçimler evreni içinde bunların belirgin niteliklerini ortaya koyan ayrımsal anlamı kavramak, hem de bu ayrımsal anlamı söz konusu seçimlerin sahibiyle kendisininkinden farklı seçimler yapan kişi arasındaki farka bağlayan anlaşılır ilişkiyi kavramak demektir. Bu izlenceye ilişkin daha somut bir fikir vermek gerekirse, 7 Şubat 1880 tarihinde Flaubert'e gönderilen ve Paul Alexis'in onun öykülerinin derlemesine yazdığı önsözü doğrulamaya çalıştığı mektup örnek olarak gösterilebilir: "Eğer her yazar her yapıtı için tek tek aynı şeyi yapsaydı ve bunu da körü körüne olsa bile tüm içtenliği ve doğallığıyla gerçekleştirseydi, eleştiri, yazın tarihi adına ne değerli bir kaynak ortaya çıkardı! Örnek: *Madame Bovary*'nin başında: 'Champfleury'nin ve sözümona gerçekçilerin kötü metinlerinin bende uyandırdığı öfke, bu yapıtın üretilmesinde etkili oldu. İmzalayan: Gustave Flaubert.' gibi bir bilgi bulunsaydı, böyle bir yaklaşım, 19. yy'ın ikinci yarısına ilişkin yazın tarihi üzerinde ne denli aydınlatıcı bilgiler katardı! Geleceğin sözbilim öğretmenlerini bir sürü saçmalıktan kurtarırdı![72]" Kendi yaratıcı tasarısını tanımlamasına olanak tanıyan im noktaları: fenerler ya da işaret tabelaları bütünü üzerine yöntemli bir soruşturuya verilecek "içten ve doğal" yanıtlar bulunmaması nedeniyle, ancak kendiliğinden gelişen, dolayısıyla genellikle yetersiz ve belirsiz kalan açıklamalarla veya yazarı seçiminde yönlendiren hem bilinçli hem de bilinçdışı tutumları yeniden oluşturabilmek için dolaylı ipuçlarıyla yetinilir.

Türlerin aşamalanması ve biçemlerle yazarların bunların içindeki görece yerindeliği, olasılar uzamının temel bir boyutudur. Bu boyut, sürtüşmeleri güdüleyen bir beklenti niteliğini her zaman korumakla birlikte, karşı olup onu dönüştürmek söz konusu olduğunda bile varlığını göz önünde bulundurmanın zorunlu olduğu bir veri biçiminde ortaya çıkar. Roman yazmayı seçmekle, Flaubert ikincil türe bağlı olmaktan kaynaklanan bir astlık konumu içinde yer alma sakıncasıyla karşı karşıya kalıyordu. Gerçekten de roman, kendisi de yapıtlarını roman olarak tanımlamaktan pek hoşlanmayan Balzac'ın (bir alt tür olan Walter Scott'a özgü tarihsel roman ya da *La Peau de chagrin* [Tılsımlı Deri] gibi felsefesel-düşsel yapıtlar dışında bu terimi neredeyse hiç kullanmaz) herkesçe kabul edilen saygınlığına karşın, konumu bakımından daha aşağılarda yer alan bir tür, daha doğrusu Baudelaire'in söylediği gibi "kaba" ve "soysuz bir tür[73]" gibi algılanmaktaydı. Romana kuşkuyla yaklaşan Fransız Akademisi, bir romancıyı ödüllendirmek için 1863 yılına değin bekler – bu romancı da Octave Feuillet'dir ...[74] Ve gerçekçi romanın bildirisi niteliği taşıyan *Germinie Lacerteux*'nün önsözü de "Roman"ın (büyük harfle yazılan) "büyük ciddi tür" konumunu savunmak gereğini ortaya koyar.

Ama bu seçim içinde kendini tüm benliğiyle verdiği şey aracılığıyla, daha açık bir deyişle türler içinde romana tanınmış olan konumun yadsınmasını içeren farklı bir tanımla, Flaubert romanın dönüşmesine ve öncelikle kendi benzerleri arasında olmak üzere bu türün toplumsal görünümünün de yenilenmesine katkıda bulunur – belli bir tutku taşıyan tüm romancılar, özellikle de natüralistler Flaubert'i kendi akımlarının önderi gibi görürler. En tanınmış yazarlar ve eleştirmenlerin gözünde kazandığı saygınlık ve bu yolla daha önce değinildiği gibi "gerçekçi" romancıların hatta resmi bakımdan egemen tür durumunda bulunan parnasçı şairlerin dışarlandığı salonlar dünyasınca benimsenmesi, daha o dönemde uzun bir geçmişe sahip olan ve kurucuları arasında Cervantes gibi kendisinin gösterdiği ya da Balzac veya Musset gibi tüm aydın kişilerin kabul ettiği ünlü isimlere yer verilen roman türünü tam anlamıyla düşünsel

alan olarak adlandırılabilecek alanın ötesinde de kabul ettirmesine olanak tanır. Bu da Gustave Planche'ın şu gözlemi yapmasına olanak tanımıştır: "Günümüzde roman [...], felsefe ve şiirin en yüce doruklarının da üstüne çıkmıştır.[75]"

Flaubert ilk romanım yazmaya başladığı sırada, Balzac çapında bir romancı yoktur ama karışık bir biçimde Octave Feuillet'nin, Sandeau'nun, Augier'nin, Féval'in, About'nun, Murger' nin, Achard'ın, de Custine'in, Barbey d'Aurevilly'nin, Champfleury'nin, Barbara'nın adları sayılabilir; bu isimlere, Jean Bruneau'nun gözlemlediği üzere,[76] Paul de Kock, Janin, Delavigne, Barthélemy gibi adları bugün tümüyle unutulmuş ama dönemlerinde *best-seller* olmuş ikinci dereceden romantikleri eklemek gerekir. En azından bize karmaşık gibi görünen bu evren içinde, Flaubert kendine yakın olanları bulur. Kendisinin anımsattığı gibi[77] tür resmiyle taşıdığı benzerlik yoluyla, "tür yazını" olarak adlandırılabilecek her şeye, vodvile, Dumas türü tarihsel romanlara, gülünçlü operaya karşı şiddetli bir tepki gösterir; bu arada hiç kuşku yok ki, küçük kentsoylu kesimin gündelik yaşamını dolaysız bir biçimde aktaran tinsel durumun öne çıkarıldığı kahraman biçimi altında, okurlarının kendi görüntüsünü yansıtarak onları öven Paul de Kock tarzı romanları (*Mon Voisin Raymond*, *La Pucelle de Belleville*, *Le Barbier de Paris*, vd.) unutmamak gerekir. Böylece, Augier'lerin ya da Feuillet'lerin idealist yavanlığına ve duygusal iç dökmelerine başkaldırır: Feuillet, 1858'den yani *Madame Bovary*'nin yayınlanmasından sonra, babası yüzünden her şeyini yitiren ve yaşamını Laroque ailesinin yönetim vekilliğini yaparak kazanmak zorunda kalan, saçma sapan yan olayların ardından Laroque'ların kalıtçısıyla evlenen Champcey d'Hauterive markisi Maxime Odiot'nun başına gelen felaketlerin romansı bir öyküsü olan *Le Roman d'un jeune homme pauvre* ile son derece büyük bir başarı kazanacaktır.

Ama bu başarı, "gerçekçi" denilen, onunkilerle aynı rakipleri karşılarına alan, oysa kendilerini özellikle romantizmin ve tüm büyük yazın profesyonellerinin karşıtı olarak tanımlayan Duranty'lerle, Champfleury'lerle aynı tarafta (ya da karşı tarafta

Feydeau, About veya Alexandre Dumas fils'in oluşturduğu kentsoylu sanat yandaşları tarafında) yer almasını gerektirmez: "Klasik eğitim alınmadığı için ne fiziötesi, ne ruhbilim ne de mantık konusunda bilgili olunmadığından nasıl inceleme yapılacağının ve nasıl düşünüleceğinin neredeyse kimse bilincinde değildi. Stendhal'in, Mérimée'nin, Sainte-Beuve'ün, Renan'ın, Berthelot'nun, Taine'in adları dillerde dolaşıyordu; ama Joseph Delorme ve *Colomba*'nın yazarı bir yana bırakılırsa, bu kişiler hakkında, isimleri dışında bir şey bilinmiyordu.[78]"

İlk gerçekçiler, bir başka deyişle 1850'li yıllarda Hautefeuille sokağındaki Andler birahanesinde ya da Seine'in sağ kıyısındaki Martyrs birahanesinde Courbet ve Champfleury'nin çevresinde düzenli olarak bir araya gelen ikinci bohemin isimleri (Duranty, Barbara, Desnoyers, Dupont, Mathieu, Pelloquet, Vallès, Montégut, Silvestre ve yanı sıra, sanatçı ve sanat eleştirmenleri cephesinden Bonvin, Chenavard, Castagnary, Préault), daha önce belirtildiği gibi bir dizi toplumsal iyelikle, özellikle de kökenleri ve dikkat çekmeyen kültürel sermayeleriyle iki ayrı cepheye bölünür ve burada sembolik çatışmalar düzleminde birbirleriyle karşı karşıya gelirler. *Habitus*'lardaki benzerliklerin yanı sıra, bunları bir araya getiren özellik, resmi tutuculuğu, kendilerini ortaya çıkar çıkmaz her yeni akıma yönlendiren karşı uyumcu bir anlayışla yadsımaları, deneysel gözleme duydukları beğeni, lirizm konusundaki yetersizlikleri, bilimin gücüne duydukları inanç, kötümserlik ve özellikle belki de her şeyi söyleyebilme hakkı ile her şeyin söylenebilmesi hakkı içinde kendini gösteren nesne ve biçemlerdeki her türlü aşamalanma düşüncesini yadsımalarıdır.

Flaubert ve "Gerçekçilik"

Duranty ve Champfleury salt gözleme dayalı, toplumsal, halkın beğenisini göz önünde bulunduran, her türlü derin bilgiyi dışarlayan bir yazını savunuyor ve biçemi ikincil nitelikli bir

özellik gibi görüyorlardı. Martyrs birahanesinde Ingres'e ve Courbet, Murger ile Monselet'nin temsil ettiği resmî güzel sanatlara verip veriştiren, daha doğrusu yapıcı olmaktan çok, yıkıcı olmaya daha fazla eğilim gösteren, pek derin bilgiye sahip olmayan bu kişiler düşünsel alana küçük kentsoylu veya böyle algılanan eğilimleri, bir ciddilik anlayışını, genellikle biraz da dar kafalı, estetikçinin aşırı özgürlüğüne soğuk ve sevimsiz gelen militan düşünceleri sokan sıradan kuramcılardır. Üstelik, siyasal alanla sanatsal alan arasında bir ayrım yapmadıkları için (bu, toplumsal sanatın tanımından başka bir şey değildir), sanatsal etkinliği düzenli buluşmalar, parolalar, izlenceler üzerine kurulu bir bağlanma ve toplu bir eylem gibi tasarlayarak siyasal alan içinde geçerli olan eylem türleri ve düşünce biçimlerini de benimserler.

Bunların başlangıçtaki rolleri belirleyici olur: 1850'li yıllarda gençlik başkaldırısını dile getirip örgütleyen, öncü olarak adlandırılacak bir yenilikler partisi düşüncesi başta olmak üzere yeni düşüncelerin oluştuğu tartışma alanları yaratanlar onlardır. Ama düşünsel hareketlerin tarihinde sık sık tanık olunduğu gibi (sözgelimi, yakın bir geçmişte kadın hakları hareketinin tarihi), bu düşünceleri canlandıranlarla bunlar için savaşanların coşkusu ve tutkusu, pek fazla olanağı bulunmayan öncüllerinin kafelerde veya gazetelerde haberciliğini yaptığı (eleştiri konusundaki görüşlerini basın yoluyla yayan Duranty gibi) yazınsal ve sanatsal ütopyaları, yapıtlar aracılığıyla gerçekleştirilebilecek ekonomik ve kültürel olanakları ellerinde bulunduran yaratıcıların profesyonel anlayışının yolunu açar ve yerini bu anlayışa bırakır; bu yaklaşım, bir üst gereklilik ve gerçekleştirme düzeyinde 18. yy'ın aksoylu özgürlük ve değerlerini yeniden canlandırma olanaklarını bulma konusunda bile geçerlidir.

Yazınsal ve sanatsal alanın özerkliğini benimsettirmesi ölçüsünde[79] kendini egemen dünyanın bakış açısının temel yapılarından birisi gibi kabul ettiren sanatla para arasındaki karşıtlık, etken kişilerin ve incelemecilerin (özellikle uzmanlıkları ve/ya da yazınsal eğilimleri, bunları 18. yy'da sanatçının du-

rumunu ülküselleştirilmiş bir biçimde görmeye yönlendirdiğinde), Zola'nın dediği gibi "paranın yazarı özgür kıldığı, paranın modern yazını yarattığı[80]" gerçeğini görmelerini engellemiştir. Baudelaire'inkileri andıran bu sözcüklerle, aslında Zola, yazarı aksoylu mesenlerden ve kamu erki karşısındaki bağımsızlıktan kurtaran şeyin para olduğunu anımsatır ve sanat tutkusuna romantik bir anlayışla yaklaşılması görüşünü savunanlara karşılık, paranın yazara sağladığı olanakları gerçekçi bir biçimde yorumlar: "Paranın saygınlığını, gücünü gocunmadan ve çocukluğa kaçmadan kabullenmek, onun sağladığı adaleti tanımak, yeni anlayışı benimsemek gerekir...[81]" (Bu alıntı ve göndermeler, W. Asholt'nun,[82] Vigny'nin –*Chatterton*'un önsözü, 1834–, Murger'nin –*Scènes de la vie de bohème*'in önsözü, 1853–, Vallès'in –*L'Argent*'ın önsözü, 1860– ve Zola'nın, yazarla para arasındaki bağıntılar konusundaki tutumlarını incelediği makalesinden alınmıştır).

Madame Bovary'nin başarısının ardından, gerçekçi okulun önderi olarak tanınmasının ilk gerçekçi akımın gerilemesine rastlaması, Flaubert'i öfkeye kaptırır: "Benim gerçeğe tutkun olduğum sanılıyor oysa ondan nefret ederim; çünkü gerçeğe duyduğum nefret nedeniyle bu romanı yazmaya giriştim. Ayrıca, şu sıralar bizi aldatan yapmacıklı düşüncellik karşısında da bir o denli tiksinti duymaktayım.[83]" (Çerçeve değerini daha önce belirttiğim) bu yöntem, Flaubert'in oluşturacağı tümüyle çelişkili, neredeyse "olanaksız" konumun temel ilkesini ortaya koyar; bu konumun tam anlamıyla sınıflandırılanamayan öz niteliği, kendisini gerçekçilik yanına çekmek isteyenlerle daha sonraları biçimciliğe (ve "Yeni Roman"a) bağlamak isteyenler arasında neden olduğu sonuçsuz tartışmalar içinde ve yine Flaubert'i tanımlamak için sık sık başvurulan aykırı sözcük bağdaştırımları olgusunda ortaya çıkar: Francisque Sarcey, Flaubert'i "düzyazının yeni parnasçısı" olarak adlandırmaktaydı ve bir tarihçi de ondan söz ederken "sanat için sanat gerçekçiliği[84]"ne değinir. Bunu yapabilmek için, gerçekçilerin (Flaubert karşısında Champfleury'nin yeri neyse, kendi alanları

içinde Manet karşısında aynı konumda bulunan Courbet dışında) günümüzde tümüyle unutulmuş edintilerini ayrıca, her şeyden önce konumları ve toplumsal görüşleri bakımından bunlarla tümden ters düşenlerin, Gautier'nin (*Mademoiselle de Maupin*'in önsözünün yazarı ve katıksız biçimin "eşsiz ustası"), Baudelaire'in hatta parnasçıların deneyimlerini bir araya getirmesi gerekecektir; bu arada Chateaubriand gibi romantiklerin veya ne pahasına olursa olsun yenilik yanlılarının göz ardı ettiği ya da yadsıdığı tüm ünlü eskilerin: Boileau'nun, La Fontaine'in veya Buffon'nun deneyimlerinden de yararlandığını belirtmeye gerek bile yok: Bu yazarlara sık sık başvurarak –belli bir okur kitlesini göz önüne alarak bu yazın içinde isim yapmak kaygısı taşıyanların yaptığı gibi–, yalnızca çağdaş yazın içinde bir "isim yapmak" yerine, yapıtına yazın tarihi içinde bir yer bulmayı ve böylelikle alanın özerkleşmesine katkıda bulunmayı amaçlar.

Bilindiği gibi, Flaubert *Madame Bovary*'yi "gerçekçiliğe duyduğu kin" yüzünden yazdığını söylemiştir. Gerçekteyse bu yapıtta dile getirdiği, vaızlara, tanıtlamalarla tumturaklı sözlere ve küçük kentsoylu kesimin tüm eğilimlerine duyduğu, başta Champfleury ve Duranty olmak üzere hem ilerici hem de tutucu bir sürü yorumcuyu büyük bir şaşkınlığa düşüren şey, mutlak aldırmazlık içinde kaçınmaya çalıştığı şeydir: "Bu romanda ne coşkuya, ne duyguya ne de yaşama yer vardır; kişiliklerde, olaylarda ve yerlerde devinim, gelişim ve biçimler adına her şeyi hesaplayan ve bir araya getiren aritmetikçiye özgü büyük bir güç söz konusudur. Bu kitap, olasılıklar hesabının yazın alanına uygulanmasıdır.[85]"

İncelemenin yeniden oluşturduğu tutumlar uzamı, yazarın bilinci karşısına olduğu gibi çıkmaz; bu da yazarı, yaptığı seçimleri bilinçli ayrım stratejileri gibi yorumlamak zorunda bırakabilir. Bu uzam, özellikle yaratıcının kesinlemeyi amaçladığı ayrımın gerçekliği konusunda düştüğü kuşku anlarında, hatta yapıtında ve her türlü açık özgünlük araştırısının dışında, giderek uzayan aralıklarla ve parçalar biçiminde ortaya çıkar. "Paul de Kock'un yanılgısına düşmekten ya da Chateaubriand'laşmış

Balzac olmaktan çekinirim.[86]" "Eğer köklü bir yazınsal biçim vermezsem, şu anda yazdıklarım Paul de Kock'u akla getirebilir. Peki sıradan bir konuşma nasıl güzel bir yazıya dönüştürülebilir?[87]" İkili yadsıma üzerine kurulu bir tasarı içinde yer alan, iki cephede birden sürdürülen kesintisiz savaş, yağmurdan kaçarken doluya tutulan insanların durumuna benzer: "Art arda, en sıradışı aşırılıktan en soğuk yavanlığa geçiyorum. Bunlarda sırayla, Pétrus Borel ve Jacques Delille[88] havası seziliyor." Ama sanatsal kimliğe yönelik tehlike, kendini en fazla, alan içinde görünüşte son derece benzer bir konumda bulunan bir yazarla karşı karşıya gelindiğinde gösterir. Bouilhet, Flaubert'in dikkatini *La Presse*'te bölümceler biçiminde yayımlanan ve taşrada geçen eş aldatmaya dayalı konusuyla *Madame Bovary*'yi[89] andıran Champfleury'nin romanı *Les Bourgeois de Molinchart*'a çektiğinde aynı durum söz konusudur. Aslında, Flaubert burada farklılığını ortaya koyma fırsatı bulur: "*Madame Bovary*'yi, Champfleury'nin başını ağrıtmak için yazdım. Kentsoyluların üzüntülerinin ve sıradan duyguların da yazınsallık içerebileceğini göstermek istedim.[90]"

Dahası, bu ayrımın gerçek ilkesini, uygulamada, sayesinde kendini "yaratıcı" olarak yarattığı çalışmada bulgular: Bu ayrım, Flaubert'e özgü havayı oluşturan, yazının inceliğiyle konunun aşırı yavanlığı arasındaki özel bir ilişkiye dayanır; Flaubert'in bu ayrımı gerçekçilerle ya da romantiklerle hatta bulvar piyesi yazarlarıyla ortak paylaştığı da olur;[91] yazarın, yazdıkları veya başka yazı biçimleri (Champfleury'nin romanlarının ya da Duranty'nin öykülerinin yavan duygusallığı gibi) karşısında aldığı her an alaycı, zaman zaman da ince alaylı mesafenin kendini sürekli hissettirdiği bir tür *disonans* söz konusudur. Zola bu gerilimi ve bunun kökenini oluşturan, gerçekçilerinkinden geri kalmayan bir yadsıma gücünü de dışarlamayan aksoylu kendini beğenmişliği iyi sezmiştir: "Evet, büyük açıklama ağızlardan çıktı: Flaubert bir kentsoyluydu ve kentsoyluların en saygını, en titizi, en düzenlisiydi. Bunu sık sık kendi de söylerdi; kendisine gösterilen saygıdan, tümüyle çalışmaya adadığı yaşamından gurur duyardı, bu durum onu kentsoyluları üzmekten, içsel

taşkınlıklarıyla her fırsatta onları sersemletmekten alıkoymazdı [...]. Neyse ki, bu kusursuz biçemcinin, yetkinlik tutkunu sözbilimcinin yanı sıra, Flaubert, içinde düşünür bir yan da taşımaktaydı. Flaubert, Fransız yazını içinde tanık olunan en geniş yadsıyıcıdır. Gerçek hiççiliğin –bu sözcüğü herhalde kendine yakıştırmazdı– uygulayıcısı olmuştur, yazdığı her sayfada hiçliğimizi deşmiştir.[92]"

Sırası gelmişken, Flaubert'in tiyatro yapıtlarının aşırı zayıflığı içinde, bu gerilimin yaratıcı gücüne ilişkin, ilkece karşıt bir kanıt bulunabilir; bu güç, tiyatro yapıtlarında kesin bir biçimde çözülür. Tümü de olumsuz yankılar uyandıran başarısızlıklarla sonuçlanmış birçok oyun yazmış olan Flaubert'in tiyatro alanında başarısızlığa uğramasının nedeni, kuşkusuz kuklalar yapıp oynatmaktan başka bir işe yaramayan Ponsard'ı, Augier'yi, Sardou'yu, Dumas fils'i ve öteki başarılı vodvil yazarlarını küçümsemiş olmasıdır; bu küçümseme, onu tiyatro konusunda aşırı basit bir düşünce oluşturmaya ve kafasında tiyatronun öz mantığını tanımlayan her şeyi aşırı bir biçimde ele almaya yöneltmiştir:[93] İki ayda yazdığı ve siyasal törelerin yergisi olan *Le Candidat*'da, tüm partilere, Orléans partisi yandaşlarına, Chambord kontu yanlılarına, cumhuriyetçilerin yanı sıra her eğilimden gericilere verip veriştirir, "abartma"yı, özellikleri aşırı yüklemeyi, katı ilkelere bağlı insanları karikatüre yakın bir biçimde sahnelemeyi, sahnede oyuncuların kendi kendilerine yaptıkları konuşmalar aracılığıyla zaten açık olan bir olay üzerine fazladan açıklamalar getirmeyi, bunları basitleştirilmiş gösterilerle aktarmayı seçmiştir. Kısacası, başarı kazanmış yazarlarla rekabete girmeyi kabul ettiğinde, onların tasarılarını kendilerine karşı, bir başka deyişle bu yazarların kendilerine sağladıkları kolaylıklara karşı yeniden tanımlayıp bu tasarılara sahip çıkmak yerine, Flaubert kendi özelliklerinden uzaklaşır.

"Sıradan bir konuyu güzel bir anlatıma dökmek[94]": Bu, aykırı sözcük bağdaştırmasına dayalı yöntem, Flaubert'in tüm estetik izlencesini bir noktada toplar ve yoğunlaştırır. Zıtları birleştirmeyi deneyerek, daha doğrusu genellikle toplumsal uzamla yazınsal alanın karşıt bölgelerine bağlanan, dolayısıyla toplumsal-mantıksal bakımdan uzlaşmaz nitelikteki gereklilikleri ve deneyimleri bir araya getirmeye çalışarak Flaubert'in kendini içinde konumlandırdığı neredeyse olanaksız durum konusunda, bu yöntem doğru bir fikir verir. Aslında, Théophile Gautier ve ardından parnasçıların duygusal yoğunluk ve romantizmin biçemci kolaylıklarına karşı şiirde kabul ettirdikleri betimsel uzaklık ve biçime duyulan aşırı saygı gibi en saygın türlerde o ana değin öne sürülmemiş en yüksek gereklilikleri, önemsiz gibi görülen bir yazınsal türün en bayağı ve kaba biçimleri içinde –bir başka deyişle, Champfleury'nin *Les Bourgeois de Molinchart*'ındaki benzerliğin ortaya koyduğu gibi, gerçekçilerce yaygın bir biçimde işlenen konulara– kabul ettirecektir.

İncelemenin ortaya koyduğu bu ustalık, bu biçimiyle amaçlanmamıştır. Flaubert, Gautier'yi Champfleury ile ya da Champfleury'yi Gautier ile karşıtlaştırmaz, zıtları bir araya getirmeyi veya birinin aşırılıklarının karşısına ötekinin aşırılıklarını getirmeyi amaçlamaz. Her ikisine de karşı çıkar ve Gautier ile Katıksız Sanat'a olduğu kadar gerçekçiliğe de karşı bir tutum ortaya koyar. Burada da Baudelaire veya Manet'ye yakın bir anlayışla, kentsoylu sanatın kokuşmuş ve dayanaksız idealizmine olduğu denli, gerçekçiliği bilinçsizce taklit eden ve asıl *gereç*'ini, daha açık bir deyişle adına yaraşır bir *yazı*'nın anlamla yüklü bir ses gereci (*le "gueuloir"* [çene işliği]) olarak incelediği dili göz ardı eden gerçekçiliğin sahte özdekçiliğine de aynı derecede soğuk kalır: "Kendimce yorumladığım sanat için sanat öğretisinin tutkulu bir yandaşı olmama karşın, sanatın oyuncak durumuna getirilmesini (kuşkusuz) doğru bulmuyorum.[95]"

Flaubert, geçerli olan düşünce biçimlerinin temellerini de, yani dünyanın anlamına ilişkin uzlaşımları her an ortak bakış açısı ve ayrılık ilkelerine bağlayan düzyazıya karşı şiiri, yavana karşı şiirseli, bayağıya karşı lirizmi, uygulamaya karşı kavrayışı, yazıya karşı fikri, işleniş biçimine karşı konuyu, vd. tartışma gündemine getirir; türlerin karışımı veya düzenlerin karışması, şiirsele uygulanan düzyazı ve özellikle de şiirin incelikten uzak olana uygulanması gibi kurcalanması sakıncalı olan algılama ve iletimine bağlı düzenini temellendiren sınırları ve uyuşmazlıkları geçersiz kılar. Bu anlamda, *Madame Bovary*'yi, yazının demokratlaşmasının ilk anlatımı olarak yorumlayan ilk eleştirmenlere (Olympia ressamı Manet'yi "sanatta demokrasi[96]"nin temsilcisi gibi gören eleştirmenlerin yaptığı gibi) hak verilebilir (ama bu, söz konusu eleştirmenlerin siyasetteki demokrasi veya demokratlarla, yazınsal alan içindeki "demokrasi" ya da "demokratlar" arasında kurduğu bağıntıları kabul etmemek koşuluyla geçerlidir). Oysa, toplumsal düzenle düşünsel düzenin temelinde yer alan "mantıksal uydumculuk" ve "ahlaksal uydumculuk"tan kolayca kopulamaz. Ve bu girişimin kendi içinde bile her zaman bir tür "cinnet" gibi görülmesinin nedeni anlaşılmaz değildir: "Düzyazıya dizelerin dizemini kazandırmayı amaçlamak (yine de düzyazı niteliğini tüm açıklığı içinde koruyarak) ve sıradan bir yaşamı, bir tarih ya da destan yazıyormuş gibi kaleme almak (konuyu aslından saptırmadan) belki de bir saçmalıktır. İşte bazen kendime bunu soruyorum. Kim bilir, belki de son derece büyük ve özgün bir girişimdir bu![97]"

Yine onun söylediği gibi "liriklik ile yavanlığı kaynaştırmak", karşıtları çatıştırmak çabası içinde olanların katlanılması güç ve kaygı verici deneyimini yaşamak zorunda kalmaktır. Gerçekten, *Madame Bovary*'yi yazdığı süre boyunca, yer yer ümitsizliğe dönüşen acılarını durmaksızın dile getirir: Kendini, bir numara yaparken "zorlu bir beden devinimine" başvurmak zorunda kalan soytarıya benzetir; kendisini lirik temalar konusunda "çene yarıştırmaktan" (*gueuler*) alıkoyan "tiksinç", "rezil" gereçten yakınır ve yeniden güzel biçemle sarhoş olacağı anın gelmesini sabırsızlıkla bekler. Ama, tam anlamıyla ne yaptığını, doğaya en azından kendi kendine kabul ettirmeye çalış-

tığı kendi doğasına karşı sürdürdüğü çabanın sonucunun ne olacağını bilmediğini durmaksızın yineler. "Kitabın ne olacağı konusunda bir şey bilmiyorum; tüm bildiğim bu kitabın yazılacağı." Düşünülemez olanın karşısındaki tek güvence, girişimin olağanüstü güçlüğüyle orantılı olarak artan çabaya ilişkin deneyimin içerdiği ustalık duygusudur: "Gerçeği yazıya aktaracaktım, bu da pek karşılaşılan bir şey değil." "Yazılmış gerçek": 1840 ile 1860 arasında "gerçekçilik"in büyük kavgasına katılmış olan herkesin görüş ve ayrılık ilkesine göre yapılaşmış düşüncesinde, bu deyiş kuşkusuz bir *aykırı sözcük bağdaştırması*'dır. Bir kitabın, daha doğrusu bir yazının, Flaubert'in yaptığı gibi "yazılmış olduğunu" söylemek, kesinlikle gereksiz yineleme değildir. Bu, biraz da Sainte-Beuve'ün, *Madame Bovary* konusunda yaptığı şu açıklamayı doğrulamak anlamına gelir: "Önemli bir nitelik, M. Gustave Flaubert'i, günümüzde gerçeği bilince aktarmak için didinen ve bazen de bunda başarılı olan gözlemcilerden ayırır; bu nitelik de onun bir biçeme sahip olmasıdır.[98]"

Sainte-Beuve'ün söylediklerine bakılacak olursa Flaubert'in özgünlüğü de buradan kaynaklanır: Yazılmış olmaları, bir "biçem" taşımaları bakımından "gerçekçilik"in *örtük* tanımıyla ters düşen (kuşkusuz konuları bakımından), "gerçekçi" olarak kabul edilen metinler üretmiştir. Bu da, kuşkusuz bugün daha iyi anlaşıldığı gibi kendini aşmaktır. "Sıradan bir konuyu güzel bir anlatıma dökmek" yaklaşımı içinde ortaya çıkan izlence, burada gerçekliği içinde gözler önüne serilmektedir: Yalnızca gerçeği *yazmak* (onu betimlemek, ona öykünmek, bir anlamda doğanın olağan betimi gibi kendini üretmeye bırakmak söz konusu olamaz), daha doğrusu en yavan, en sıradan gerçekliği içinde, gerçek konusunda yazını tanımlayan şeyi, ülküsele karşılık olarak yazılmaya elverişli olmayan en sıradan kişiyi aktarmak söz konusudur.[99]

Sembolist devrimin gerçekleştirdiği geçerli düşünce biçimlerinin tartışma konusu edilmesinin ve bu devrimin ortaya çıkardığı şeyin mutlak özgünlüğünün karşısında, düşünülebilirin sınırını hiçe saymanın içerdiği mutlak yalnızlık vardır. Böylece kendi kendisinin ölçütü durumuna gelen bu düşünce, yine

kendisinin tartışma konusu yaptığı kategorilere göre koşullanmış anlayışlardan bu düşünülemezi kavrayabilmesini bekleyemez. Aslında, ayrımlaşma ilkelerinin geçersizliklerini gösteren yapıtlara bu ilkeleri uygulayarak, eleştirinin yargılarının, karşıt terimlerinden birine ya da ikisine indirgediği zıtların anlaşılmaz bileşimini bozması dikkat çekicidir. Söz gelimi, *Madame Bovary*'nin bir eleştirisi, sıradan çağrışımlara dayanarak, konuların bayağılığından biçemin bayağılığını çıkarsar: "Champfleury'nin biçemi (açıklamaya gerek var mı?) haz bakımından bir özellik göstermeyen, bayağı, bir güç veya yoğunluktan yoksun, sevimsiz ve incelikten uzaktır. Aynı zamanda nitelikleri de olan bir okulun en belirgin kusurlarını söylemekten neden korkayım? Sayın Flaubert'in de katıldığını açık açık gördüğümüz Champfleury okulu, biçemin, kendisi için çok fazla yersiz olduğu kanısında; biçeme aldırmıyor ve küçümsüyor, *yazan* yazarlara yönelttiği acı alayın haddi hesabı yok. Yazmak mı! Neye yarar? Beni anlasınlar bu bana yeter! Herkese yetmiyor. Her ne denli zaman zaman Balzac kötü yazmışsa da her zaman bir biçemi vardı. İşte Champfleury yanlılarının kabullenmeye çekindikleri şey bu.[100]"

Demek ki, içeriği öne çıkararak *Madame Bovary*'yi, Champfleury'nin *Les Bourgeois de Molinchart*'ıyla, Vilmorel'in *Les Amours vulgaires*'iyle veya Jules Noriac'ın, kentsoylu yaşamın yergisi niteliğindeki *Bêtise humaine*'niyle bağdaştıranlar –bu göndermelerin tümü de Flaubert'in yüreğine dokunurdu...–, ya da Pontmartin gibi Flaubert ile Edmond About'nun romanlarını "Le roman bourgeois et le roman démocrate" (Kentsoylu Roman ve Demokrat Roman) başlığı altında aynı makalede inceleyenler veya 26 Mayıs 1857 tarihli *Les Débats*'da Cuvillier-Fleury'nin yaptığı gibi, Flaubert'i Dumas fils ile karşılaştıranlara rastlanır. ("Benim, genç Alex ile karıştırıldığıma dikkatinizi çekerim. Benim Bovary'm şimdi de Kamelyalı Kadın oldu. Buyrun bakalım!")

Ayrıca, çok daha az sayıda olmakla birlikte, anlatım biçimine ve biçeme dikkat edip Flaubert'i biçimci şairler çizgisine yerleştirenler de vardır. Champfleury betimlemedeki aşırılıktan Duranty de "duygu, coşku, canlılık" yoksunluğundan yakı-

nırken, 27 Haziran 1858 tarihli *Le Figaro*'da Jean Rousseau, Gautier'yi Flaubert'in betimsel biçeminin doğrudan esinleyicisi gibi görür. Ve gerçekçiler topluluğunun bir döneği olup bulvar düşüncesini kendinde somutlaştıranlardan birisi durumuna gelen Charles Monselet, *Le Vaudeville du crocodile* başlıklı yergisinde Flaubert ve Gautier'yi betimleme adına insanlığı ortadan kaldırmak istediklerini ilan ediyormuş gibi sahneler: "Bir Mısır vodvilinde, der Gautier, ne erkeğe ne kadına yer vardır; insanoğlu doğayı yozlaştırır, çizgileri hoşa gitmeyecek bir biçimde keser, ufukların tatlılığını bozar. İnsanoğlu doğada bir fazlalıktır. – Elbette! diye yanıtlar Flaubert.[101]"

Bu bölünmüş görüşten kaçınıp, "en kaba, en değersiz verinin, ağızlara sakız olmuş bir konunun, zinanın" evrensel yanını çıkarmaya dayanan ustalığın kökeninde yatan gerilim deneyimini alımlama içinde yeniden ortaya çıkaran tek kişinin Baudelaire olmasında şaşırtıcı bir yan yoktur: "Sıradan bir taslak üzerinde diri, renkli, etkili, olağanüstü bir biçem", "en bayağı serüven içinde en sıcak, en ateşli duygular" sunar.

Flaubert'e en temel özgünlüğünü kazandıran, yapıtına benzersiz bir *değer* katan şey, onun, en azından olumsuz bir biçimde, içinde yer aldığı ve çelişkilerini, güçlüklerini ve sorunlarını tümüyle üstlendiği yazın evreninin bütünüyle ilişkiye girmesidir. Buradan da, onun yaratıcı tasarısının ayrıksınlığını sezgileyip bunu yeterince kavramanın, ancak durmaksızın Tek olgusunu yineleyenlerin yaptığının tam anlamıyla tersi yönde davranmak koşuluyla olanak kazanacağı ortaya çıkar. Daha az kahramansı yazgıların katı tarihselliğinden kendini nasıl kurtardığını tam anlamıyla anlayabilmek, onu bütünüyle tarihselleştirmek yoluyla gerçekleşir. Girişiminin özgünlüğü, gerçek anlamda, ancak güncel alanın şu ya da bu konumunun esinli ama tamamlanmamış bir öncelemesi yerine (Yeni Roman gibi – "bir hiç üstüne kitap" konusunda yanlış yorumlanan ünlü tümce adına), içinde düzenlendiği, tarihsel bakımdan oluşturulmuş uzam içine katıldığında ortaya çıkar; bir başka deyişle, bu ayrıksınlık eğer henüz Flaubert olmamış bir Flaubert'in bakış açısını benimseyip genç Flaubert'in, bizim üstü kapalı bir biçimde kendisine "öncü" olarak başvurmamızı sağlayan çalışmalarıyla

henüz değişim geçirmemiş olan sanat dünyası içinde yapması gerekenleri ve yapmak istediklerini ortaya koymayı denediğimizde kendini ele verir. Gerçekten de onun sayesinde bugün büyük bir kesimi bize kendiliğindenmiş gibi gelen şeyleri üretip benimsettirmek için, birçok olgunun yanı sıra harcamış olduğunu sandığımız olağanüstü çabayı, öncelikle kendi içinde aşması gereken benzersiz direnişleri anlamamızı engelleyen de bu bildik dünyadır.

Aslında, alan içinde onun pratikte, zaman zaman da apaçık bir biçimde başvurmadığı belirgin tek bir olası bile bulunmadığı tartışma götürmez. Öncelikle de kentsoylu tiyatronun veya Baudelaire'in söylediği gibi "uyumlu roman"ın yavan romantikliğinden veya Champfleury'nin hatta Vermorel'in gerçekçiliğinden yararlanır – Luc Badesco'ya göre,[102] *Les Amours vulgaires*'in yazarının ve onun Tricochet, özellikle de Gaston betimlemelerinin tersini yapmıştır; bunlara, açıkça başvurduğu kişileri de: Hiç kuşku yok ki Gautier'yi, ezbere bildiği *Ahasverus*'un Quinet'sini, ve aralıksız okuduğu, yeniden okuduğu Boileau'da olduğu gibi, *Graziella*'nın yavan anlatımının, *Jocelyn*'in kalıp sözlerinin ve yalnızca kendi tutkularını söylemesinden yakındığı Musset'nin duygusal iç dökmelerinin panzehirini bulduğu tüm şairleri, Baudelaire'i, biçeme duyduğu derin saygı, eski dönemlere yönelik tutku ile kötü söz ve kaba güldürüye yönelik köklü eğilim konusunda düşünce ortaklığı yaptığı Villiers de L'Isle-Adam'ı, *Le Journal de Bernal-Diaz*'ın çevirisinde, hayran kaldığı önsözüyle Heredia'yı eklemek gerekir. Romanı küçümsemesine karşın *Salammbô* ve *Les Trois Contes*'a (Üç Öykü) duyduğu hayranlığı gizlemeyen ve 1850'li yıllar boyunca kaleme aldığı çeşitli önsözlerde kendisi gibi romantik duygusallıkla toplumsal propaganda şiirini kınamaya dayalı bir estetik anlayışını biçimlendiren kaygısızlık arayışı, dizemle plastik kesinliğe duyulan köklü beğeni, ayrıca derin bilgi konularındaki tutkuyu ortak bir biçimde paylaştığı Leconte de Lisle'i de unutmamak gerekir.

Filologların, özellikle *Introduction à l'histoire du bouddhisme* ile Burnouf'un, daha belirgin bir biçimde tarihçilerin, öncelikle de gençlik döneminde *Histoire romaine*'ine büyük bir hayranlık

duyduğu Michelet'nin, özellikle dostları Théophile Gautier ve 1851'de yayımlanan ilk kitabı *Melaenis*'in arkeolojik bir öykü niteliği sunduğu Louis Bouilhet başta olmak üzere tüm yazarların gözünü kamaştırdığı bir dönemde, Flaubert özellikle *Salammbô*'nun hazırlıkları içinde dev bir araştırı çalışmasına girişir. Çağdaşları onu bilgin kişiliğiyle birleşmiş bir şair olarak görür (ona "bilgin şair" diye seslenen Berlioz, *Troyens à Carthage*'ın [Troyalılar] giysileri konusunda ona danışır ve dostu Alfred Nion, Flaubert'in alçakgönüllü yanının, kendisini *Salammbô*'nun metnine bilimsel notlar eklemekten alıkoymasından yakınır[103]).

Ama, türlerin kökeni ve evrim üzerine kuramlarla, bu dönem aynı zamanda Geoffroy Saint-Hilaire'in, Lamarck'ın, Darwin'in, Cuvier'nin dönemidir: parnasçılar gibi sanatla bilim arasındaki geleneksel karşıtlığı da aşmak isteyen Flaubert, doğa ve tarih bilimlerinden yalnızca derin bilgileri almakla kalmaz, aynı zamanda bunların belirgin niteliklerini ortaya koyan düşünce biçimlerini ve yine bunlardan kaynaklanan gerekircilik, görececilik, tarihselcilik gibi felsefeleri de benimser. Burada, birçok başka şeyin yanı sıra toplumsal sanatın vaizlerine duyduğu tiksintiyi ve bilimsel bakışın soğuk yansızlığına yönelik beğenisini de doğrulamak olanağını bulur: "Doğa bilimlerinin en güzel yanı, hiçbir şeyi kanıtlamak amacı gütmemeleridir. Ayrıca olgular konusunda ne denli geniş ve düşünce bakımından da ne sınırsız bir yaklaşım içindedirler! İnsanları, mastodonlar ve timsahlar gibi ele almak gerekir!" Ya da: "insan ruhunu, fizik bilimlerinde uygulanan yansızlıkla incelemek gerekir.[104]" Flaubert'in biyologlar okulunda, özellikle de "aykırı yaratıklar gibi görülen canlıların da doğada bir yerleri olduğunu gösteren büyük insan[105]" Geoffroy Saint-Hilaire'den öğrendikleri, kendisini, *L'Éducation sentimentale*'de titizlikle uyguladığı Durkheim'cı savsözün çok yakınlarına ulaştırır: "Toplumsal olguları, nesneler gibi incelemek gerekir."

Flaubert'in tüm benliğiyle, bu sanatsal ve toplumsal ikili boyutta tek tek ele alınması gereken, yine de kaçınılmaz bir biçimde öte yanda kalan ilişkiler evreni içinde bulunduğu izlenimi doğar: Uyguladığı etkin bütünleşme, bir aşma olgusu içer-

mesinden kaynaklansa bile geçerlidir bu. Aynı zamanda en büyük gerilim noktası olan tüm bakış açılarının geometrik alanı gibi bir konuma yerleşerek, kendisini, alan içinde ortaya çıkan sorunlar bütününün en yoğun noktasına çıkmaya, yazarların her birine bir dil ya da müzik aracı gibi, sınırlı bir güçlükler dizgesi içinde potansiyel durumda kapalı kalan olasılıkların sonsuz bir evreni olarak sunulan olası bileşimler uzamı içinde yer alan tüm kaynaklardan tam anlamıyla yararlanmaya zorlar.

L'Éducation Sentimentale'*e Dönüş*

Ayırıcı tutum belirlemeler bütünüyle karşılaştırmanın en yetkin örneğini, kuşkusuz *L'Éducation sentimentale* sağlar. Konusu gereği, bu yapıt romantik ve gerçekçi geleneklerin arakesit noktasında yer alır: Bir yanda, *La Confession d'un enfant du siècle** ve *Chatterton* ama yanı sıra, Jean Bruneau'nun belirttiği gibi "gündelik yaşamın olaylarını aktaran ve bu yaşama ilişkin belli başlı sorunları gündeme getiren" ve "bayağı ve genellikle ahlakçı" niteliğiyle gerçekçi romanla belli bir fikri savunan roman türünün habercisi olan,[106] kişisel roman da denilen roman bulunur; öte yanda, Murger'nin *Les Scènes de la vie de bohème*'i, özellikle de Champfleury'nin *Les Aventures de Mariette* ve *Chien-Caillou*'su ile aç ressam bozuntularının, bunların yaşadıkları çatı katı odalarının, gittikleri ucuz meyhanelerin, aşklarının, yaşamlarına ilişkin genellikle tiksindirici gerçekliği aslına bağlı kalarak saptamasıyla (Champfleury, 1847 tarihli bir mektubunda, "yemek yiyememenin, ayakkabısı olmamanın ve bunlar üzerine bir sürü aykırı düşünce geliştirmenin aslında en yürek karartıcı yaşam olduğunu" söyler) romantik bir hava taşıyan günce türünün (Courbet'nin, ressamın gündelik çevresini ele alan içtenci resmi gibi) gerçekçi romana yöneldiği ikinci bohem vardır.

Böyle bir konuyu ele alarak, Flaubert yalnızca, kendi çapında yazarlar olmaktan uzak bulunan Murger ve Champfleury'yi karşısına almakla kalmaz: Aynı zamanda, yoksul dokuz delikanlının öyküsü olan *Un Grand Homme de province à Paris* ya

* "Bir Zamane Çocuğunun İtirafları", Alfred de Musset'nin Romanı (Ç.N.)

da *Un Prince de la bohème* ama özellikle *Le Lys dans la vallée* (Vadideki Zambak) ile Balzac'ı da işin içine katar. Deslauriers'nin Frédéric'e verdiği şu öğüt aracılığıyla, bu büyük öncü, yapıt içinde açıkça anımsatılır: "*Comédie humaine*'deki (İnsanlık Komedyası) Rastignac'ı da anımsa." Bir roman kahramanının bir başka roman kahramanına yaptığı bu gönderme, romanın yansırlığa girişine damgasını vurur; bilindiği gibi yansırlık, bir alanın özerkliğinin temel belirimlerinden birisidir: Yapıtların geçmişini özümleyebilecek okurlara bir anlamda göz kırpma niteliği taşıyan türün iç geçmişine (yalnızca yapıtın anlattığı öyküye değil) yapılan anıştırma, kendi içinde Balzac'a olumsuz bir göndermeyi kapsayan bir romanda ortaya çıktığı ölçüde anlam kazanır. Eğitsel niteliği oldukça belirgin bir öykünme geleneği içine mesafeli, alaycı, hatta parodili bir öykünme biçimini katan Manet gibi, Flaubert de gerçekçi roman türünün kurucusuna, tam olarak kendisine duyduğu hayranlık ölçüsünde bilinçli bir kapalılık sunan bir saygı gösterir: Balzac'ın estetik anlayışını daha iyi göstermek istermiş gibi, belirgin bir biçimde Balzac'a özgü bir kişilik alır ama bu yazara ilişkin tüm tınıları ortadan kaldırarak böylelikle Balzac'a öykünmeden de bir roman yazılabileceğini hatta Yeni Roman yandaşlarının gözde deyişiyle "artık Balzac'ın yinelenemeyeceğini" kanıtlar (ya da alaya alma amacının dolaysız anıştırmalarla belirginlik kazandığı *Trois Contes*'un *la Légende de saint Julien*'inde olduğu gibi Walter Scott'un). Manet'nin, Giorgione, Tiziano ya da Velázquez gibi geçmişin büyük ustalarına yaptığı göndermeleri andıran bir biçimde, Flaubert'in göndermeleri de özerkliğe kavuşmuş bir alanın geçmişini oluşturan süreklilik içindeki kopuşu veya kopma içindeki sürekliliği göstererek, hem saygıyı hem de mesafeyi dile getirirler. Sanatsal devrimin karmaşıklığı; düzenden dışarlanmak pahasına bir alan içinde devrim yapmak, ancak bu alanın geçmişteki deneyimlerini harekete geçirmekle veya bunlara başvurmakla olanak kazanır; ve Baudelaire, Flaubert ya da Manet gibi büyük sapkınlar, özgül birikimine çağdaşlarından çok daha yetkin bir biçimde egemen oldukları alanın geçmişi içinde açık bir biçimde yer alırlar; devrimler de kökenlere, kökenlerin katıksızlığına dönüş biçimine bürünürler.

Flaubert, Balzac ile rekabete girmez (rekabet, bir anlamda kendini yenilmiş olarak tanımlamaktır ve bu da başkasılık içinde eriyip yok olmaya götürür) ve onun köklü seçimlerinin, farklılaşma çabasına hiçbir şey borçlu olmadığı tartışma götürmez. "Flaubert'e öykünmek" –ve Flaubert'i oluşturmak– için gereken çalışma, Balzac'a göre bir mesafe almayı içerir; bu mesafenin böyle tanınması gerekmez. Ne Flaubert'de ne de Manet'de alay veya alay yoluyla okuru ya da izleyiciyi yanıltmak isteği tümden yok sayılamazsa da, sözgelimi *Un Cœur simple*'de, George Sand'ı hedef alan duygusal bir alaya alma göz ardı edilemez. Ve Flaubert'in *Dictionnaire des idées reçues*'yü, içinde "okurun umursanıp umursanmadığını anlayamayacağı" bir önsözle sunmayı öngördüğü bilinmektedir.

Küçük kentsoylunun yetkin bir örneği olan Deslauriers'nin ağzından Rastignac'a gönderme yaparak, Flaubert, Frédéric'i –ayrıca her şeyin de gösterdiği gibi– Rastignac'ın (mantıkçıların söylediği anlamda) "karşıtı" gibi gösterir; bu, ne başarısız bir Rastignac'ın hatta ne de bir karşı Rastignac'ın söz konusu olduğu anlamına gelmez. Daha çok, Flaubert'in yarattığı ve bu niteliğiyle Balzac'ınkiyle yarışan bir başka olası dünya içinde Rastignac'ın eşdeğerlisidir.[107] Frédéric, gerçek anlamda var olan olası yazınsal dünyaların evreni içinde, en azından yorumcuların ama aynı zamanda yazar adını taşımaya değer kişinin kafasında da Rastignac'la karşıtlaşır. "Bilinçli" yazarı "nayif" yazardan ayıran şey, birincisinin, gerçekleştirmekte olduğu olasının başka olasılarla ilişkilendirilmesi sonucu anlamının sakıncalı bir biçimde değişebileceğini önseziyle bilmesi ve kendisini amacından saptırabilecek istenmeyen rastlantılardan kaçınacak kadar olasılar uzamına oldukça yetkin bir biçimde egemen olmasıdır. Bu da, Mme Durry'ce yayınlanan Flaubert'in not defterindeki şu saptamaya geçerlik kazandırır: "*Le Lys dans la vallée*'den kendini sakın." Ve Flaubert'in, Fromentin'in *Dominique*'ini özellikle de Sainte-Beuve'ün *Volupté* 'sini, önceden saptanmış okuru, şu, her yazarın kendi içinde taşıdığı, hatta öncelikle de kendisine karşı yazmak söz konusu olduğunda bile hedef kitle olarak önceden saptanmış okuru düşünmemesi olanaklı değildir: "*L'Éducation sentimentale*'i, biraz da Sainte-Beuve

için yazdım. Bir satırını bile okumadan öldü.[108]" Ve ortak anılara yer veren, Maxime Du Camp'ın 1866'da yayımlanan *Les Forces perdues*'sünü nasıl göz ardı edebilirdi? Bu yapıtın birçok bakımdan, üzerinde çalışmakta olduğu *L'Éducation*'a benzediğini George Sand'a söylemiştir.[109]

Ama hepsi bu kadarla kalmaz. Bir taşılbilimcinin (paleontolog) soğukkanlılığı ve parnasçının inceliğiyle yazmayı seçerek, 1848 Devrimi, dönemin sanat tartışmaları (burada, sanayi sanatının "emekçi ozanları" söz konusudur; "köylülerin kısa türküleri"yle, "19. yy'ın lirik şarkıları" karşılaştırılır burada) gibi yazınsal dünyayla siyasal dünyayı birbirlerinden ayıran çok tehlikeli olayların hiçbirini dışarlamaksızın, bir dizi zorunlu çağrıştırımı: "Gerçekçi" denilen romanı "yazınsal ayaktakımı"na ya da "demokrasi"ye, "bayağılığı" biçemin "aşağılık" nesnelerine veya konunun "gerçekçiliği"ni insancı aktöreciliğe bağlayan çağrışımları gürültülü bir biçimde hızla yayar. Aynı zamanda, karşıt olarak benimsenmiş çiftlerin bileşenlerinden birisi veya ötekisine bağlanma üzerine kurulmuş tüm dayanışmayı ortadan kaldırır: Böylece, yazından bir şeyleri tanıtlamasını bekleyen herkesi, töre romanı savunucuları kadar toplumsal roman yanlılarını, tutucuları ve cumhuriyetçileri, konunun bayağılığına duyarlı olanlar gibi biçemin estetik soğukluğunu ve yapının bilinçli yavanlığını da yadsıyanları, *Madame Bovary* ile olduğundan çok daha fazla düş kırıklığına uğratmak durumunda kalır.

Yapıtı gruplara, bunların ilgi alanlarına ve düşünce alışkanlıklarına sıkı bağlarla bağlayabilecek her türlü ilişkiden kopuş, Flaubert'in tüm yapıtları arasında en az benimsendiği ve yeterince yorumlanmadığı tartışma götürmeyen bu kitabına yapılan eleştirilere, genellikle başvurulan topludurumdan daha yetkin bir biçimde açıklık getirir. Bu bir dizi kopuş, bilimin gerçekleştirdikleriyle tamı tamına benzerlikler sunar ama bilimdekiler gibi amaçlanmamışlardır ve "bilinçdışı şiirsellik"in, bir başka deyişle yazı çalışmasıyla biçimlendirmenin içerdiği yadsımanın hem desteklediği hem de kısıtladığı, geçmişe yönelik bir bilgilendirme aracı olan biçim üzerine çalışmanın elverişli kıldığı toplumsal bilinçdışı çalışmasının en derin düzeyinde gerçekleşirler. Yazı, açılmayla ilgili hiçbir yan taşımaz ve Flaubert'in

L'Education'da gerçekleştirdiği nesnelleştirme ile yorumcuların Frédéric'in kişiliğinde buldukları Gustave'ın öznel yansıtması arasında büyük bir fark vardır: "Akla her gelen yazılmaz, der Flaubert. Gerçekten de öyle. Maxime [Du Camp] ise her aklına geleni ya da neredeyse her aklına geleni yazıyor. Ama yazmak bu değil.[110]" Yandaşları gibi görünenlerin bazen öne sürdüğü gibi, yazı katıksız bir belgesel kayıt da değilidir: "Goncourt, sokakta duyup da bir kitabına katabileceği bir sözcükle karşılaştığında son derece mutlu olur; bense ne yarım uyak ne de yineleme bulunmayan bir sayfa yazdığımda büyük mutluluk duyarım.[111]"

Biçimlendirmek

Yazınsal uzam içinde karşıt konumlara (dolayısıyla, "karşıt duygu"ların üretici eğilimleriyle dışarlayıcı ve özel "mizaç bağdaşmazlıklarına") bağlı olup, bağdaşmaz gibi gözüken gerekler ve zorlamaları bir arada toplamaya yönelik neredeyse açık tasarının, *L'Éducation sentimentale* ile birlikte, son derece başarılı (ve neredeyse bilimsel) bir biçimde, Flaubert'in toplumsal deneyimlerine ve onun saygınlık alanı içindeki çelişkili konumundan kaynaklananlar da dahil olmak üzere bu deneyimler üzerinde ağırlığı olan belirleyimlere yönelmesi bir rastlantı değildir. Yazı çalışması, Flaubert'i yalnızca alan içinde karşıtlaştığı konumları ve bu konumda bulunanları (Mme Delessert ile ilişkisinin Flaubert'e, Frédéric ile Mme Dambreuse arasındaki ilişkinin yaratıcı kalıbını esinlediği Maxime Du Camp gibi) nesnelleştirmeye yönlendirmekle kalmaz, aynı zamanda kendisini öteki konumlara bağlayan ilişkiler dizgesi aracılığıyla, içinde kendisini de kapsayan tüm uzamı, dolayısıyla kendi konumunu ve kendi düşünsel yapılarını da nesnelleştirmeye yöneltir. Yapıtın tümünde bir takmak gibi yinelenen çaprazlamalı yapı içinde ve en çeşitli biçimler: ikili kişilikler, kesişen yörüngeler, vd.[112] altında ve Frédéric'le *L'Éducation sentimentale*'in önde gelen kişilikleri arasında kurmayı tasarladığı ilişkilerinin yapısı içinde, Flaubert kendisini yazar olarak yetke alanını oluştu-

ran orunlar bütününe, ya da kendini yazınsal alan içinde benzerlerinin konumlarının oluşturduğu bütüne bağlayan ilişkinin (bu ikisi, aynı şeydir) yapısını nesnelleştirir.

Flaubert, yazarlık etkinliği aracılığıyla, toplumsal dünya içinde topluluklar, dernekler, okullar, vd. gibi biçimleri ve (kendisininkiyle birlikte) son derece nefret ettiği -izm'li kavram çiftleri gibi görüş ve bölünme ilkeleri biçimi altında düşüncelerde var olan bağdaşmazlıkları aşabilecek nitelikteyse, bunun nedeni belki de, Frédéric'in edilgen kararsızlığından farklı olarak, toplumsal yörüngesi ve bunun kökeninde yer alan çelişkili özellikler aracılığıyla eğilim gösterdiği, düşün alanı içinde belirli bir konuma bağlanan tüm belirlemeleri[113] etkin bir biçimde yadsımasının, kendisine, olasılar uzamı içinde daha yüksek ve daha geniş bir görüş kazandırmasına, bu arada zıtların içerdiği özgürlüklerin daha yetkin bir biçimde kullanmasına olanak tanımasıdır.

Böylece, toplumsal belirlemeler bütününün yeniden oluşturulması yoluyla yaratıcıyı yok etmek ve *Contre Sainte-Beuve*'ün Proust'unun düşündürebileceği gibi, yapıtı, yazarının yakasını kurtarabildiği bir belirti olarak görecek yerde bir çevrenin katıksız ürünü durumuna indirgemek bir yana, toplumbilimsel inceleme, yazarın kendini yaratıcı olarak, daha açık bir anlatımla kendi yaratımının *öznesi* olarak göstermesi için, hem bu belirlenimlere karşı hem de bunlar aracılığıyla gerçekleştirmesi gereken özgül çalışmayı betimlemeye ve anlamaya olanak tanır. Bir çevre ya da bir pazarın katıksız ürünü olan yapıtlarla kendi pazarını üretmek ve ürünü oldukları ve kısmen bu çevrenin nesnelleştirilmesi aracılığıyla gerçekleşen özgürleşme çalışması sayesinde çevrenin dönüşümüne de katkıda bulunan yapıtlar arasındaki (genellikle *değer* terimiyle belirtilen), farklılığı anlamaya olanak da tanır.

Proust'un, *Recherche*'in (Yitik Zamanın İzinde) anlatıcısı gibi tümden verimsiz bir yazar olmaması rastlantı değildir. Yazar Proust, *Recherche*'i üreten çalışma içinde ve bu çalışma aracılığıyla anlatıcının dönüştüğü ve kendini yazar olarak üreten kişidir. Flaubert, Frédéric biçimi altında alanın güçlerince yönlendirilen bir kişinin güçsüzlüğünü sahneleyerek yaratıcının bu

özgürleştirici ve yaratıcı kopuşunu simgelemiştir; bunu da, Frédéric'in serüvenini aktararak bu güçsüzlüğü ve yapıt aracılığıyla öyküyü yazdığı alanın nesnel gerçekliğini aştığı yapıtın içinde gerçekleştirmiştir; birbirlerinin yerini almak için sürtüşme içinde bulunan güçleri nedeniyle, Frédéric gibi bu alan, Flaubert'i de güçsüzlüğe tutsak edebilirdi.

"Katıksız" Estetik'in Bulgulanması

İkili yadsımanın mantığı, Flaubert'in gerçekleştirdiği katıksız estetik anlayışının bulgulanmasının kökeninde yer alır ama Manet'nin, benzeri bir devrim yaptığı resimle aşağı yukarı aynı düzeyde ve gerçeklik yanılsamasının nayif araştırısına adanan roman türünde ortaya çıkar. Aslında gerçekçilik, biraz da başarısız bir devrimdir: Victor Cousin'in "kuramlaştırdığı" ve bir romanın bir "ahlak dersi" içermesi beklentisine girdiğinde veya bir yapıtı ahlakdışılık, edepsizlik ya da ilgisiz olmakla yargıladığı zamanlarda, eleştirinin yargılarını yönlendiren estetik değerle törel (ya da toplumsal) değer arasındaki karışıklığı gerçek anlamda tartışma konusu yapmaz. Her ne kadar gerçekçilik, konuların nesnel aşamalanmasını gündeme getirirse de, bunu aşamalanmayı geçersiz kılmak için değil de yeniden güçlendirmek veya dengelemek kaygısıyla, yalnızca tersyüz etmek amacıyla (eleştirmenler, bir "aşağılama dalgası"ndan söz eder) yapar. Bu nedenle, bu gerçekçiliği betimlenen toplumsal çevrelere yönelik az çok "aşağı" veya "bayağı" sunma biçimlerinde değil de bu çevrelerin doğasından kaynaklanıyormuş gibi görme eğilimi ortaya çıkar (bu iki anlayış, yan yana gelişir): "Kullanılmaya başlandığı sırada, gerçekçilik sözcüğü yalnızca tek anlam taşımaktaydı: O zamana değin küçümsenen insanların romanda ortaya çıkması [...]. *La Revue des Deux Mondes*'un doğruladığı gibi, gerçekçilik, "özel çevrelerle kibar fahişeler çevresinin betimidir.[114]" Böylece, kötü giyinen, her konuda ileri geri konuşan ve görgü kurallarına aldırmayan kahramanların "sıradan konularını" sergilediği için Murger de bir gerçekçi olarak görülür.

Gerçekçiliğin yaptığı kısmi devrimi genelleştirmek ve kökleştirmek için, Flaubert konuların özel bir kategorisi ile kurulan bu ayrıcalıklı bağı koparmak zorundadır. Özellikle bu nedenle, benzeri bir sorunla karşılaşan Manet'nin yaptığı gibi bazen aynı roman içinde bile, hem en yükseği hem de en aşağıyı, en soyluyla en bayağıyı, bohemle yüksek çevreleri bir arada betimler. Manet gibi sözgelimi *La femme aux seins nus* (Çıplak Göğüslü Kadın) tablosunda olduğu gibi), konuya duyulan gerçek ve yazınsal ilgiyi, betimlemeye duyulan ilgi karşısında ikincil konuma yerleştirir, yazının veya resmin aracılığı karşısında duyarlık ya da duygusallığı gözden çıkarır – bu da, kendisine çok fazla çarpıcı gelen konuları kabul etmemeye veya bir tür *gizlilik* etkisi aracılığıyla bunların dramatik etkilerini azaltacak biçimde ele almaya yöneltir.

İçerdikleri hiçe sayma ve gerektirdikleri beceri nedeniyle, toplumsal bakımdan tiksinç veya iğrenç olarak nitelendirilen nesnelere (Boileau'nun yılanı veya Baudelaire'in leşi gibi) katıksız bakış özel bir ilgi duyabilirse de, nesneler arasındaki estetik yan taşımayan farklılıkları bilinçli bir biçimde göz ardı eder ve kentsoylu evren içinde, özellikle bu evreni kentsoylu sanata bağlayan ayrıcalıklı bağ nedeniyle dokunulmazlığını doğrulayacak özel bir fırsat bulabilir. "Sanatın güzel konularıyla yazında karşılaşılmaz, der Flaubert ve [...] Yvetot, Konstantinopolis ile eşdeğerlidir.[115]" Estetik devrim, ancak estetik olarak gerçekleştirilebilir:[116] Resmî estetik anlayışının dışarladığını güzel olarak nitelendirmek, bayağı veya sıradan çağcıl konuları canlandırmak yeterli değildir; biçimin etkisiyle ("sıradan bir konuyu güzel bir anlatıma dökmek") her şeyi estetik bakımdan oluşturma, yazının öz gücüyle her şeyi sanat yapıtına dönüştürme gücünün sanattan kaynaklandığını doğrulamak gerekir. "Bu nedenle, güzel veya çirkin diye bir konu yoktur ve Katıksız Sanat'ın bakış açısı benimsenerek konu diye bir şey olmadığı neredeyse bir aksiyom gibi öne sürülebilir: Olguları yorumlamada, biçem, başlı başına bir yaklaşımdır.[117]"

Ama, parnasçılarda hatta Gautier'de olduğu gibi, kendi başına bir erek oluşturup artık kendisi dışında hiçbir şey söylemeyen katıksız biçimin üstünlüğünü doğrulamak yetmez. Kuşkusuz burada Yeni Romancıların ve göstergebilimcilerin gözlerini

kamaştıran "hiç üzerine kitap" ile ya da Crépet'nin *L'Anthologie des poètes français*'sinde sık sık yer verilen Baudelaire'in Gautier için yazdığı makalesinin şu bölümü ile, öne sürdüğüm bu görüşe karşı çıkılabilir: "Şiirin [...], Kendi'sinden başka bir amacı yoktur; [...] ve hiçbir şiir, şiir yazma hazzını duymak için yazılmış bir şiirden daha büyük, daha soylu, şiir adını taşımaya gerçekten değer olamaz.[118]" Eğer zıt iki yanlışla karşıtlaşarak kendini belirleyen ve tanımlayan bir gerçekliğin iki yanı bir arada ele alınmazsa, her iki durumda da parçasal ve kopuk bir okumaya tutsak olunur: Sözgelimi, "şiirin amacının şu ya da bu öğreti olduğunu, yer yer bilinci, yer yer töreleri güçlendirmesi ve yer yer de yararlı ne varsa kanıtlaması gerektiğini düşünen" herkese karşı, kısacası romantikler ve gerçekçilerce ortak bir biçimde paylaşılan "eğitimin sapkınlığına" ve sonuçlarına, "tutkunun, gerçeğin, ahlakın sapkınlarına[119]" karşı Baudelaire, Gautier'nin yanını tutar. Ama, övgüde bile biçimcilikle hiçbir ilgisi olmayan bir şiir anlayışını (önsözlerde son derece bilinen bir stratejiyle) Gautier'ye benimsettirerek ondan belli belirsiz ayrılır: "Gautier'nin bu olağanüstü yetiyi [biçem ve dile egemen olma], *yazışma*'nın ve her türden eğretilemeyle dolu bir repertuar olan evrensel sembolizmin yaratılışından gelen son derece geniş zekâsıyla birleştirdiği göz önüne alınırsa, yaratıma konu olan şeylerin insanın bakışı karşısında aldığı gizemli tutumu dur durak bilmeksizin, bıkmadan ve yanılgısız bir biçimde nasıl tanımladığı anlaşılacaktır. Sözcükte, *söz*'de bizim onu bir rastlantı gibi görmemizden alıkoyan *kutsal* bir yan vardır. Bir dili bilinçli bir biçimde kullanmak, anımsatmayla ilgili bir tür büyücülük yapmaya benzer.[120]"

Bana öyle geliyor ki, son tümcenin anlamına başvurmak, burada sanatın egemen betimince birbirlerinden yersiz olarak ayrılan olasıların uzlaştırımına dayalı bir estetik anlayışının: Bir *gerçekçi biçimcilik* anlayışının izlencesini görmekten başka bir şey değildir. Aslında Baudelaire ne demiştir? Çelişkili bir biçimde, ilk anda algılarımız karşısına çıkan ve nayif gerçek tutkularının bir tablonun yorumunda karşılaştığı gibi bakışı yönlendirip onu özden saptıran, dışarıdan ahlaksal ve siyasal yorumlar katmak pahasına takılıp kaldığı gerçekten daha gerçek olan bir gerçeği,

sanki büyü yapılmışçasına ortaya çıkaran katıksız biçim üzerinde sürdürülen arı çalışma, kusursuz bir biçimsel alıştırmadır. Parnasçılar ve Gautier'den farklı olarak Baudelaire biçimle öz, biçemle ileti arasındaki ayrımı ortadan kaldırmayı amaçlar: Şiirden, düşünceyle bir simgeler dağarcığı gibi tasarlanan evreni bütünleştirmesini ister; simgeler dağarcığının dili, evrensel örneksemenin tükenmez özünü kullanarak gizli anlamı yakalayabilir. Duyguların verileri arasındaki eşdeğerliklerin sezgisel araştırısı, imgelemin gücü ve dilin çekiciliğiyle bu verilere ortak bir özün tinsel birliği içinde kaynaşabilecek simge değerleri yükleyerek, "sonsuz şeylerin yayılımı"nı onlara yeniden kazandırma olanağını sağlar. Böylece, şiiri duyguların incelmiş bir anlatımı gibi gören romantizmin (en azından Fransız romantizminin) duygulu lirikliği ve tinle doğanın karşılıklı olarak iç içe geçme araştırısını yadsıyan Gautier ile Parnas'ın görsel ve betimsel nesnelliği karşısına, Baudelaire dilin işleyişiyle genişlemiş olan bir tür duygu gizemciliğini getirir: Kendinden başka göndergesi olmayan özerk bir gerçeklik niteliğindeki şiir, yaratımdan bağımsız bir yaratımdır ama yine de hiçbir deneysel bilimin algılayamadığı, varlıklarla nesneleri kendi aralarında birleştiren uyum denli gizemli, yaratıma köklü bağlarla bağlıdır.

Şiir duyguların anlatımında ne denli titizse roman da en az o denli titizlik içinde, gerçeklik etkisinin araştırısına adanmış olduğu izlenimi uyandırdığı için, tüm öteki gerekçelerle birlikte ve son derece güç bir durumda, Flaubert de aynı gerçekçi biçimciliği savunur. Biçimin tüm gereklerine egemen olması, kendisine, gerçekçiliğin tarihsel bakış açısından seçtiklerinin de aralarında bulunduğu dünyaya ilişkin herhangi bir gerçekliği estetik bakımdan oluşturma gücünü neredeyse sınırsız bir biçimde savlamak olanağı tanır. Üstelik, daha önce görüldüğü gibi, yalın gerçekçi betime açılan duyarlı görünümlerden daha gerçek olan bu gerçeğin anıştırılması (Baudelaire'in vurguladığı anlamda), biçim üstüne araştırma içinde ve bu araştırma aracılığıyla gerçekleşir. "Düşünce, biçimden doğar": Yazı çalışması, bir tasarının yalın biçimde uygulanması, klasik öğretinin inandığı (ve Resim Akademisi'nin bu öğretiyi yaymaya devam ettiği) gibi, daha önceden var olan bir düşüncenin sadece biçime aktarıl-

ması değil, kendi yapıları içinde erginleyici dinlerin yaptıklarına benzeyen ve bu durumda gerçekten başka bir şey olmayan düşüncenin bir anlamda anıştırılması ve ortaya çıkarılması için uygun koşulları yaratmaya yönelik gerçek bir araştırmadır. Benimsenmiş bir romanın biçemsel uzlaşım ve uyumunu yadsımakla içindeki ahlakçılık ve duygusallığı çıkarıp atmak aynı kapıya çıkar. Anıştırıcı etkileme gücü, aynı anda ve sırasıyla: direniş, mücadele ve boyun eğme, yatışma içeren dil üzerine çalışma aracılığıyla bir büyü gibi gerçeği ortaya çıkarır. Yazar, ancak kendini sözcüklere bıraktığında onların kendi adına düşündüğünü ve ona gerçeği bulgulattırdığını ortaya çıkarır.

Yapıtın oluşum biçimi, farklı kişiliklerin öykülerinin birbirlerine eklemlenmesi, ortamlar veya durumlarla davranış ya da "karakterler" üzerine olduğu kadar tümcelerin dizemi veya rengi, aranması gereken yinelemeler ve yarım uyaklar, basmakalıp düşünceler ve sakınılması gereken benimsenmiş biçimler üzerine de yapılan biçimsel diye adlandırılabilecek bir araştırma, incelemecilerin genellikle gerçek etkisi olarak adlandırdıklarından çok daha derin bir etkinin üretim koşulları arasında yer alır. İncelemenin, yapıt içinde sıradan sezgilerin (ve yorumcuların okumalarının) ulaşamayacağı derin yapıları –benim, *L'Éducation sentimentale* üzerine yaptığım gibi– ortaya çıkarabilmesi olgusunu bir tür kesinlikle anlaşılmaz mucize etkisi gibi görmek pahasına, toplumsal bir görev üstlenmiş herkes gibi yazarın kendi içinde gerçek anlamda egemen olmaksızın uygulayımsal duruma aktardığı yapıların, yapıta biçime yönelik bu çalışma aracılığıyla yansıdığını ve genellikle, dilin boşu boşuna işleyen özdevimleri altında gizli kalan her şeyin hastalıklı geçmişinin burada gerçekleştiğini kabul etmek gerekir.

Son olarak, yazıyı, biçimleri gereği bu araştırma düşüncesini en fazla anıştırabilecek sözcüklere yazarın düşüncesinde bir üretime katkıda bulunmuş gerçeğin yoğunlaştırılmış deneyimini katmayı amaçlayan, birbirlerinden ayrılamamacasına biçimsel ve özdeksel nitelikli bir araştırı durumuna getirmek, okuru, doğrudan anlama ulaşmak için görmeden okunan saydam bir göstergeymiş gibi metnin duyarlı biçimini hızlıca geçecek yerde, hem anlam hem de duygu düzleminde yer alan, görsel ve

sesli bir gereç olan bu biçim üzerinde durmaya zorlamaktır; yazı çalışmasınca içerilen büyüleyici esinlendirme yoluyla, okuru, anlam içine katılmış olan gerçeğin yoğunlaştırılmış görüşünü burada bulgulamaya zorlamaktır. Burada, dönemin eleştirmenlerinden birisi olan Henry Denys'den bir alıntı yapılabilir. Flaubert'in ilk romanını resimle karşılaştırarak, yaptığı etki konusunda şunları söylemiştir: "...hayranlık uyandırıcı bir gözüpeklik ve gerçeklikle dolu sayfalar içermektedir. Ayrıca, bu romanın pembe parmaklı, kafaları alacakaranlıkta, gövdelerinin kalan bölümü tüller içindeki sonsuz dostları, belki de güçlü bir ışıktan rahatsız olacaklardır: Uzun bir süreden beri aldatıcı gözlükler takmaları, onların bakışlarını zayıf, kararsız ve yüzeysel kılmış.[121]" Ve kuşkusuz yazının öz gücüyle gerçeğin, ama sıradan uzlaşım ve uyumların yöntemli bir biçimde dışarladığı bir gerçeğin yoğunlaştırılmış betimi üzerine okurun yoğunlaştırılmış bakışını çekmeyi tam olarak başarabildiği için Flaubert (kendi alanında aşağı yukarı aynı şeyi yapan Manet gibi), yazısının esinlendirici gücünden yoksun yapıtlarına hoşgörüyle yaklaşan okurların öfkesini uyandırır. "Dürüst" romancıların ve gösterişçi ressamların yapmacıklı erotizmine alışmış olmakla birlikte, eleştirmenlerin çoğunun Flaubert'in "duyumculuğu" olarak adlandırdıkları şeyi neden yadsıdıklarına böylece açıklık getirilebilir.

Estetik Devrimin Etik Koşulları

Yazı devrimi içinde ve bunun aracılığıyla gerçekleşen bakışın devrimi, etik ve estetik arasında, yaşam biçimindeki tümden dönüşümle yan yana giden bir ilişki kopukluğunu hem varsayar hem de kışkırtır. Sanatçı yaşam biçeminin estetik anlayışı içinde gerçekleşen bu dönüşümü, ikinci bohemin gerçekçileri, sanatla gerçeklik, sanatla ahlak arasındaki ilişkiler sorununu aşamadıklarından, ama aynı zamanda, özellikle de kendilerini etik sonuçlarını kabullenmekten alıkoyan küçük kentsoylu ortak nitelik sınırları içinde kapalı kaldıklarından, ancak yarı yarıya gerçekleştirebilmişlerdi. İster *Mademoiselle de Maupin*'den

söz eden Léon Vasque, ister sanatçıların törelerini kınadıkları için Baudelaire'i ya da Proudhon'u yargılayan Vermorel söz konusu olsun, tüm toplumsal sanat yandaşları yeni estetik anlayışının etik temellerini son derece açık bir biçimde görürler: "Cinsel hastalık gibi bulaşıcı nitelik edinen ve isteklendirici bir özellik kazanan" yazının sapkınlığını her yerde söylerler; "ahlaksal iğrençlikleri" ve "bedensel yozlukları" bir araya getirerek "çirkinin ve utanmazlığın savunucularını" kınarlar; özellikle de, bu "soğuk, düşünülüp taşınılmış, canla başla sürdürülen [...] ahlak bozukluğu[122]" içinde yöntemli ve yapmacıklı olan şeylere karşı tiksinti duyarlar. Sapkın dostluğun, ama aynı zamanda iğrenç ve rezil olana gösterilen kinik ilgisizliğin de yol açtığı bir skandal söz konusudur. *Madame Bovary* ve "fizyolojik roman" üzerine yazılan bir makalede, bir eleştirmen Flaubert'in resme değgin imgeleminin, "tümü de kendince aynı değerde olan modellerle dolu son derece geniş bir atölyedeymiş gibi bedensel dünyaya saplanıp kaldığından[123]" yakınır.

Aslında, sanatla ahlak arasında, bir ilişki kopukluğu pahasına *bulgulanması* (bugün olduğu gibi, kullanıma koymakla yetinmek yerine) söz konusu olan katıksız bakış, kaygısız, ilgisiz, soğuk bir tavrı hatta küçük kentsoylunun "kentsoylu" ve "halk" için duyduğu korku ve büyülenmeden oluşmuş çifte anlaşılmazlığın çok uzaklarında bulunan kinik patavatsızlığı gerektirir. Örneğin Flaubert'in, insan sefaletinin yalın betiminden en yetkin estetik etkileri elde etmesini, kendini uzakta tutmayı becermekle birlikte içinde yaşattığı şiddet yanlısı anarşist doğası, karşı gelme ve alay duygusu sağlar. Champfleury'nin *Les Amoureux de Sainte-Périne*'iyle güzel bir konuyu harcamış olduğundan yakındığında da bu durum geçerlidir: "Bunda [konu], gülünç bir yan göremiyorum; ben olsaydım, bu konuyu korkunç ve acılı bir yaklaşımla ele alırdım.[124]" Yine burada, ölmekte olan karısının başında bulunan Feydeau'yu, bu deneyimden sanatsal bir yan çıkarması için yüreklendirdiği mektup anımsatılabilir: "Güzel tablolar gördün ve göreceksin ve bunlardan güzel bir inceleme konusu çıkarabilirsin. Bu, onların bedelini pahalıya ödemek demektir. Kentsoylular, yüreklerimizi onların hizmetine verdiğimize inanıyorlar. Gladyatörlerin soyu tü-

kenmedi: Her sanatçı bir gladyatördür. Can çekişmeleriyle izleyicilerini eğlendirir.[125]"

Aşırılığa varan bir estetik anlayışı, etik bir hiççiliğin pek de uzağına düşmeyen bir tür ahlaksal yansızlığa doğru eğilim gösterir. "Huzur içinde yaşamanın tek yolu, bir sıçrayışta tüm insanlığın üstüne çıkmak ve göz ilişkisi dışında onunla ortak her şeyi yok etmektir. Bu anlayış Pelletan'ları, Lamartin'leri ve insancılarla cumhuriyetçilerin, vd.'nin kısır ve *kuru* (iyelikte olduğu denli ülküde de etkisiz) tüm bireylerini incitebilir. – Olsun! Erdem konusunda vaızlar vermeden önce borçlarını ödesinler. Bunu da erdemli olmayı amaçlayacak yerde yalnızca dürüst olmakla yapabilirler. Kardeşlik düşüncesi, toplumsal ikiyüzlülüğün en güzel buluşlarından birisidir.[126]" "Dürüst" kişileri ikiyüzlülük içinde tutsak eden ahlaksal uygunluk ve insancı uydumculuk konusundaki bu özgürlük, kuşkusuz Magny akşam yemeği davetlerine çağrılı olan topluluğu köklü bağlarla birbirine bağlar; bu davetlerde, yazınsal fıkralar ve açık seçik öyküler arasında, sanatla ahlakın birbirinden ayrılığı kesinlenir. Baudelaire'le Flaubert arasındaki özel yakınlığın temelinde de bu özgürlük yer alır; *Salammbô*'yu kaleme aldığı sırada Ernest Feydeau'ya yazdığı mektupta Flaubert bu dostluğu anımsatır: "Biraz karanlık konulara geliyorum. İnsan bağırsaklarının çiğnendiği, can çekişenlerin yakıldığı bölümler başladı. Baudelaire'i hoşnut edecek bu!" Ve burada kışkırtıcı özenç biçiminde ortaya çıkan estetik aksoyluluk, Hugo üzerine yapılan (Baudelaire'in değerlendirmeleriyle çok yakın benzerlikler sunan) şu değerlendirmede daha ölçülü ve kuşkusuz daha içten olarak ortaya çıkar: "Neden bu saçma ve kendini bu denli kısıtlayan bir ahlak anlayışı gösterdi? Neden siyaset? Neden Akademi? basmakalıp düşünceler! öykünme, vd.[127]" Ya da aynı durum Erckmann-Chatrian üzerine yapılan değerlendirme için de geçerlidir: "Yeterince hödük mü? İşte tam halk ruhu taşıyan iki herif.[128]"

Böylece, katıksız estetik anlayışının bulgulanması, yeni bir toplumsal kişilikten, bilim adamı veya uzman olarak nitelendirilen büyük profesyonel sanatçı kişiliğinden ayrı tutulamaz; bu kişilik, uydumculuklar bakımından hiçe sayma ve özgürlük an-

layışını ve bir yaşam düzeninin ağırlığıyla kentsoylu rahatlığı ve bekârlığı[129] varsayan son derece katı bir çalışmayı, kırılgan olduğu denli belirsiz bir nitelik de sunan bir bütün içinde bir araya getirir. Sanatta gerçekleştirilen büyük devrimler, ne başka yerlerde olduğu gibi burada da kendilerini benimseyen bir düzenle ilgili olarak yeniden söyleyecek hiçbir şey bulamayan (gelip geçici) egemenlerin ne de varoluş koşulları ve eğilimleri kendilerini yazın alanında genellikle tekdüze bir uygulayıma tutsak eden ve sapkınların olduğu kadar sembolist düzenin savunucularının kaynağı durumundaki salt egemen olunanların işidir. Sanat devrimleri, bu karma ve sınıflandırılamaz, aksoylu eğilimleri genellikle ayrıcalıklı bir toplumsal kökene ve büyük bir sembolik birikimin iyeliğine bağlanan (Baudelaire ve Flaubert'in durumlarında, arındırıcı saygınlığa, daha baştan bir rezaletle ulaşılır), toplumsal ama aynı zamanda estetik "sınırların beklentisi"ni ve yüzyılla tüm uzlaşmaların kibirli hoşgörüsüzlüğünü tümden destekleyen kişileri kapsar. "Herhangi bir onurun peşine düşmek bana zaten anlaşılmaz bir alçakgönüllülük gibi geliyor.[130]"

Biçimsel özümlemeyi elverişli duruma getiren her türlü tutuma karşı alınan bu uzaklık, bunu yapıta katan biçim üzerine yapılmış çalışmadır: Tüm "basmakalıp düşüncelerin", bir grubu tanımlayan tüm beylik şeylerin ve varlığı kanıtlanmış şu ya da bu konuma veya takınılan tavra bağlılığı veya onu benimsemeyi göstermeye ya da ele vermeye yarayan tüm biçemsel özelliklerin amansızca dışarlanmasıdır; anlatıcının, öykünün aktardığı olaylarla veya kişilerle ilişkisini olabildiğince kararsız kılan serbest dolaylı anlatımın yöntemli bir biçimde kullanılmasıdır. Ama hiçbir şey, Flaubert'in bakış açısını yapıtlarının son derece belirgin *kuruluşu* içinde kendini gösteren *bakış açısının kendisinin de taşıdığı anlam belirsizliğinden* daha iyi açıklayamaz: Eleştirmenlerin, ayrıntılar ve ara olaylar arasında açık bir aşamalanma bulunmadığı için bir dizi "öyküye bitiştirilmiş parçalardan" oluştuğu konusunda sık sık yakındıkları *L'Éducation sentimentale* için de aynı durum söz konusudur.[131] Daha sonra Manet'nin de yapacağı gibi, Flaubert, durağan ve merkezsel bir bakış açısından yola çıkılarak edinilmiş birleştirici bakış açısını

bırakır, yerine Panofsky'nin "bitiştirici uzam" diye adlandırdığı şeyi benimser: Bu kavramı da, yan yana getirilmiş ve ayrıcalıklı bir bakış açısı içermeyen parçalardan oluşmuş uzamı belirtmek için kullanır. *Sœurs Vatard* ile ilgili olarak Huysmans'a gönderdiği bir mektupta şöyle yazar: "*L'Éducation sentimentale*'deki gibi *Sœurs Vatard*'da da eksik olan, bakış açısının aşırı gerçekliğidir! Olaylarda bir ilerleme yok.[132]" Yine *L'Éducation* ile ilgili olarak Henry Céard'a yaptığı açıklama anımsatılabilir: "Bu kitap, sevgili dostum şunu yapmadığı için kınanıyor: Ve, güçlü ama ince ve uzun ellerini birleştirerek piramit biçiminde bir yapı görüntüsü oluşturdu.[133]" Piramit biçimli yapının yadsınması, daha açık bir anlatımla belli bir düşünceye, bir inanca, bir sonuca doğru tırmanan yöneşim, kendi içinde bir mesaj bulundurur; kuşkusuz bu ileti en önemli öğe, daha doğrusu bir tarih görüşüdür – ya da bir felsefedir. Ateşli bir kentsoylu karşıtı kentsoylu olan Flaubert, aynı zamanda "halk" konusunda tüm yanlış düşüncelerden kurtulmuştur (Cumhuriyet'i savunduğuna inanarak asi bir kahramanı öldüren, içten ve çıkar gütmeyen Dussardier'nin kandırılmış bir masum, *L'Éducation*'un tek aydın kişisi olmasına karşın). Ama, mutlak düş kırıklığı içinde, yazarın görevine ilişkin mutlak bir inancı korur. Lamennais (Barbès'in tam karşıtıdır, onun hakında George Sand'a şunları söyler: O, Plutharkos'un kişiliğinde, kaçamak ve yoruma kaçmadan özgürlüğü seviyordu) kaynaklı tüm güzel ruh öğütçülerine karşı, tutarlı tek biçimde, bir başka deyişle ***kaçamak ve yoruma kaçmadan*** ve söyleminin yapısı aracılığıyla hayal tacirlerinin yapmacıklı ikiyüzlü insancılığının sunduğu aldatıcı doyumu, okura vermeyi yadsıdığını belirtir. "Piramit oluşturmayı" ve "bakış açıları açmayı" kabul etmeyerek, bu metin, ötesi olmayan, yazarının, yarattıklarında içkin ve kaplamdaş olarak yaşayan Spinoza'cı bir tanrı gibi silindiği bir metin biçiminde ortaya çıkar, işte Flaubert'in bakış açısı burada yer alır.

NOTLAR

1 Kuşkusuz, "kentsoylu" ve "dar kafalılar"a duyulan kin, ister yazar, sanatçı ya da isterse müzisyen olsun, toplumla onun buyurduğu ve yeğle-

diği sanata karşı duydukları tiksintiyi aralıksız dile getiren romantiklerle yaygınlaşmıştır (bkz., *Romantisme* dergisi, no. 17-18, 1977); ama İkinci İmparatorluk döneminde, öfke ve başkaldırının, kentsoyluların kazandığı başarıyla ve sanatsal ve yazınsal bohem yaşam biçiminin olağanüstü gelişimiyle ilintilendirilmesi gereken eşi görülmemiş bir şiddete dönüştüğü de göz ardı edilemez.

2 L. Bergeron, *Capitalistes en France (1780-1914)*, Paris, Gallimard, "Archives" dizisi, 1978, s. 77.

3 *A.g.y.*, s. 195.

4 Alıntılayan: A. Cassagne, *La Théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*, Paris, 1906, Cenevre, Slatkine Reprints, 1979, s. 342.

5 "Yazın adamlarına verilecek ödüller konusunda" İmparatorluk ailesinin belgeleri arasında bulunan bir notta Sainte-Beuve şöyle yazar: "Fransa'da yazın demokrasidir, en azından demokrasiye dönüşmüştür. Yazıncıların büyük çoğunluğu ekmeklerini kalemlerinden çıkaran emekçiler, belli koşullar içindeki işçilerdir. Burada belirtilmek istenen, ne Üniversite çevrelerinden aydınlar ne de Akademi'nin üyeleridir; bunlar, yazın basını biçiminde adlandırılan şeyi oluşturan yazarların ezici çoğunluğudur" (Sainte-Beuve, *Premiers Lundis*, Paris, Calmann-Lévy, 1886-1891, c. III, s. 59 vd; ayrıca bakınız *Nouveaux Lundis*, Paris, Calmann-Lévy, 1867-1879, c. IX, s. 101 vd. Burada Sainte-Beuve "işçi yazını"ndan söz eder).

6 J. Richardson, *Princess Mathilde*, Londra, Weidenfeld and Nicolson, 1969, ayrıca F. Strowski, *Tableau de la littérature française au XIX^e siècle*, Paris, Paul Delaplane, 1912.

7 A. Cassagne, *La Théorie de l'art pour l'art ...*, *a.g.y.*, s. 115.

8 *A.g.y.*

9 Bu konuda, özellikle bkz. L. O'Boile, "The Problem of Excess of Educated Men in Western Europe, 1800-1850", *The Journal of Modern History*, c. XLII, no. 4, 1970, s. 471-495 ve "The Democratic Left in Gennany, 1848", *The Journal of Modern History*, c. XXXII, no. 1, 1961, s. 374-383.

10 A. Prost. *Histoire de l'enseignement en France, 1800-1967*, Paris, A. Colin, 1968.

11 Jules Buisson'un Eugène Crépet'ye mektubu. Alıntılayan C. Pichois ve J. Ziegler, *Baudelaire*, Paris, Juillard, 1987, s. 41.

12 Bu konumlar arasındaki türdeşlik, çağcıl sanatçının toplumsal yazgısını cinsel alışveriş piyasasının "serbest işçisi" fahişeninkiyle özdeşleştirme eğiliminin açıklanmasına katkıda bulunur.

13 Burada, Norbert Ellias'ın "uygarlık süreci" gibi, çağcıl toplumların dönüşümünü çizgisel ve tek boyutlu olarak ele alanların düştüğü bir yalınlaştırma yanılgısı görülmektedir. Bu yanılgı, egemenlik biçimlerini kapsadıklarında, her zaman anlaşılmaz, iki yüzü olan karmaşık evrimleri tek yanlı bir sürece indirgemeye dayanır: Bedensel şiddete başvurmanın ge-

rilemesi, örneğin sembolik şiddetin ve her türlü ılımlı denetim biçimlerinin tırmanmasıyla dengelenir.

14 H. de Balzac, *Traité de la vie élégante*, Paris, Delmas, 1952, s. 16.

15 C. Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade" dizisi, 1976, c. II, s. 26.

16 G. Flaubert, *Corr.*, C., c. VI, s. 161.

17 G. Flaubert, 29 Nisan 1871, *Corr.*, C., c. VI, s. 229-230.

18 E. Bazire, *Manet*, Paris, 1884, s. 44-45, alıntılayan kaynak, *Manet, Catalogue de l'exposition de 1983*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1983, s. 226.

19 G. Flaubert, L. Bouilhet'nin *Dernières Chansons*'unun Önsöz'ü, 20 Haziran 1870, alıntılanan kaynak, *Corr.*, C., c. VI, Ek 2, s. 477.

20 G. Flaubert, Lettre à Louise Colet (Louis Colet'ye mektup), 22 Eylül 1853, *Corr.*, P., c. II, s. 437.

21 A. Cassagne, *La Théorie de l'art pour l'art..., a.g.y.*, s. 212-213.

22 E. Caramaschi, *Réalisme et Impressionnisme dans l'œuvre des frères Goncourt*, Piza, Libreria Goliardica, Paris, Nizet, Eylül 1853, s. 96.

23 G. Flaubert, 26 Ocak 1862, *Corr.*, P., c. III, s. 203.

24 G. Flaubert, Lettre à J. Sandeau (J. Sandeau'ya mektup) 26 Ocak 1862, *Corr.*, P., c. III, s. 202.

25 C. Baudelaire, Lettre à Gustave Flaubert (Gustave Flaubert'e mektup), 31 Ocak 1862, alıntılayan: C. Pichois ve J. Ziegler, *Baudelaire, a.g.y.*, s. 445.

26 Baudelaire'in girişimlerinin tümünde olduğu gibi Akademi'ye adaylığı, özellikle yayımcılarla ilişkileri konusunda, bkz. C. Pichois ve J. Ziegler, *Baudelaire, a.g.y.*, s.41, ayrıca H. J. Martin ve R. Chartier (yayımcı), *Histoire de l'édition française*, 4 c., Paris, Promodis, 1984; ve Flaubert üzerine, R. Descharmes, "Flaubert et ses éditeurs, Michel Lévy ve Georges Charpentier", *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1911, s. 364-393 ve 627-663.

27 C. Baudelaire, *Œuvres complètes, a.g.y.*, c. II, s. 79-80; ayrıca Gautier konusunda bkz. *a.g.y.*, e. II, s. 106.

28 *A.g.y.*, c. II, s. 231-234.

29 *A.g.y.*, c. II, s. 38, 41.

30 C. Baudelaire, *Œuvres complètes, a.g.y.*, c. II, s. 79-80; ayrıca Gautier konusunda bkz. *a.g.y.*, c. II, s. 246.

31 C. Baudelaire, *Œuvres complètes, a.g.y.*, c. II, s. 79-80; ayrıca Gautier konusunda bkz., *a.g.y.*, c. II, s. 333.

32 *A.g.y.*, c. II, s. 183.

33 C. Baudelaire, *Œuvres complètes, a.g.y.*, c. II, s. 79-80; Gautier konusunda, ayrıca bkz., *a.g.y.*, c. II, s. 333.

34 *A.g.y.*, c. II, s. 43.

35 Flaubert'in, Lévy ile aralarında birçok sorunu vardı, yaşadığını, buna karşın yayınevi birçok öncü yazar ve sanatçının buluşma yeri olan Charpentier ile dostça ilişkiler içinde idi. (Örneğin bkz. E. Bergerat, *Souvenirs d'un enfant de Paris*, Bibl. Charpentier, 1911-1913, c. II, s. 323).

36 G. Flaubert, Lettre à Ernest Feydeau, (Ernest Feydeau'ya Mektup), 15 Kasım 1872, *Corr.*, C., c. VI, s. 448.

37 G. Vapereau, *Dictionnaire universel des contemporains*, Paris, Librairie Hachette, 1865 ("E. About" maddesi), ve L. Badesco, *La Génération poétique de 1860*, Paris, Nizet, 1971, s. 290-293.
38 F. Strowski, *Tableau de la littérature française au XIX[e] siècle*, *a.g.y.*, s. 337-341.
39 A. Cassagne, *La Traité de l'art pour l'art…*, *a.g.y.*, s. 115-118.
40 C. Baudelaire, *Œuvres complètes*, *a.g.y.*, c. II, s. 39.
41 Pierre Dupont, bu yüzyılın ortalarında Béranger'nin ardından gelen en ünlü kabare şarkıcısıdır. Gençliğinde romantik bir şair olarak 1842'de Akademi'nin ödülünü kazanır, ve özellikle *Les Bœufs* başlıklı çok ünlü şarkısıyla 1845'te "köy şairi" niteliğine bürünür. Şiirlerini, bohem kesimin girip çıktığı yazın kafelerinde okur ve halkçı harekete girerek 1848 öncesinde devrimci şarkılar yazar; amacı yeni cumhuriyetin ozanı olmaktır. Hükümet darbesinin ardından tutuklanır ve hapse atılır. Yapıtları, 1851'de Baudelaire'in önsözünü yazdığı *Chants et Chansons* başlıklı bir kitapta yayınlanır. Dupont'un dostu olan ve ona öykünen, Nevers'de doğan ve George Sand'ın çevresinde bir araya gelen Berry'li bir topluluğun üyesi Gustave Mathieu, 1848'den sonra, özellikle Dupont'unkiler gibi, Seine nehrinin sol kıyısındaki kabarelerde Darcier'nin söylediği siyasal içerikli şiirleriyle yazın alanında büyük bir ün kazanır (bkz. E. Bouvier, *La Bataille réaliste, 1811-1857*, Paris, Fortemoing, 1913).
42 "İşçi şairler", 1848'den önceki yıllarda başarı kazanır. Sözgelimi Toulon'da duvarcı ustası olan Charles Poncy, *L'Illustration*'da son derece başarılı şiirler yayınlar. Bu şiirler genellikle Hugo, Barbier ve Ponsard'ın tatsız tuzsuz ve başarısız öyküntülerinden başka bir şey olmayan bir dizi sosyalist şarkının ortaya çıkmasına yol açmıştır.
43 C. Pichois ve J. Ziegler, *Baudelaire*, *a.g.y.*, s. 219.
44 P. Martino, *Le Roman réaliste sous le second Empire*, Paris, Hachette, 1913, s. 9.
45 E. Bouvier, *La Bataille réaliste, 1841-1857*, *a.g.y.*
46 G. Flaubert, *Madame Bovary*, Paris, Conard, s. 577, 581, 629, 630.
47 C. Pichois, *Baudelaire. Etudes et témoignages*, Neuchâtel, La Baconnière, 1976, s. 137.
48 B. Russell, "The Superior Virtue of the Oppressed", *The Nation*, 26 Haziran 1937 ve Champfleury, *Sensations de Josquin*, s. 215, alıntılayan R. Cherniss, "The Antinaturalists", G. Boas (yayımcı), *Courbet and the Naturalistic Movement*, New York, Russell & Russell, 1967, s. 97.
49 Akademi'ye aday olması karşısında duyduğu "şaşkınlığı" dile getiren Flaubert'e yazdığı 31 Ocak 1862 tarihli mektubunda, Baudelaire'in bir dayanışma bilincini ortaya koyduğu görülmüştür.
50 G. Flaubert, Lettre à Edma Roger des Genettes (Edma Roger des Genettes'e Mektup), 30 Ekim 1856, *Corr.*, P., c. II, s. 633-634.
51 G. Flaubert, Lettre à E. de Goncourt (E. de Goncourt'a Mektup), 1 Mayıs 1879, *Corr.*, C., c. VIII, s. 263.
52 G. Flaubert, Lettre à Renan (Renan'a Mektup), 13 Aralık 1876, *Corr.*, C., c. VII, s. 368.

53 G. Flaubert, Lettre à George Sand (Georges Sand'a mektup), Mayıs 1867, *Corr.*, P., c. III, s. 642.

54 G. Flaubert, Lettre à Ernest Feydeau (Ernest Feydeau'ya Mektup), 17 Ağustos 1861, *Corr.*, P., c. III, s. 170.

55 T. Gautier, *Histoire du romantisme,* alıntılayan, P. Lidsky, *Les Écrivains contre la Commune*, Paris, Maspero, 1970, s. 20.

56 A. Cassagne, *La Théorie de l'art pour l'art..., a.g.y.*, s. 154-155.

57 G. Flaubert, Lettre à George Sand (Georges Sand'a mektup), 19 Eylül 1868, *Corr.*, P., c. III, s. 805.

58 G. Flaubert, Lettre à Mme Roger des Genettes (Mme Roger des Genettes'e Mektup), Yaz 1864, *Corr.*, P., c. III, s. 402.

59 C. Baudelaire, Lettre à Barbey (Barbey'e Mektup), 9 Temmuz 1860, alıntılayan, C. Pichois, *Baudelaire. Études et témoignages, a.g.y.*, s. 177.

60 G. Flaubert, Lettre à George Sand (Georges Sand'a mektup), 12 Aralık 1872, *Corr.*, c. VI, s. 458.

61 G. Flaubert, Lettre au comte René Maricourt (Kont René Maricourt'a Mektup), 4 Ocak 1867, *Corr.*, C., c. V, s. 264. Kentsoylularla ve onlara hizmet etmeyi kabullenmiş yazarlarla sürdürdükleri karışık ilişkinin, Bouilhet ve Théodore de Banville dışında, Flaubert ve Goncourt kardeşler gibi sanat için sanat yanlılarının, tiyatroda ses getiren başarısızlıklarla karşılaşmalarına ya da Gautier ve Baudelaire gibi yine bu görüşü paylaşanlardan kimilerinin birçok libretto ve senaryosunun ellerinde kalmasına kısmen de olsa açıklık getirdiği yadsınamaz.

62 M. Du Camp, *Théophile Gautier,* Paris, Hachette, 1895, s. 120, alıntılayan M. C. Schapira, "L'aventure espagnole de Théophile Gautier", R. Belle (yayıncı), *L'Aventure dans la littérature populaire au XIX[e] siècle*, Lyon, PUL, 1985, s. 21-42 (Gautier ve Girardin arasındaki ilişkiler konusunda, özellikle bkz. 22 ilâ 25. sayfalar).

63 G. Flaubert, Lettre à Louis Bouilhet (Louis Bouilhet'ye Mektup), 30 Eylül 1855, *Corr.*, P., c. II, s. 598. Bu mektup, Flaubert'in toplumsal sermayesinin önemini bir kez daha tanıtlar: Flaubert'in annesinin yakın dostu ve Rouen'da komşusu olan Mme Stroehlin, "İmparatorluk yetkililerinin gözünde saraya uygun bir kişiydi." Flaubert'in tersine Bouilhet, toplumsal sermayeden ve buna koşut olarak böyle bir sermayeye ulaşmasına olanak tanıyan niteliklerden de tümüyle yoksun olduğu (Flaubert'in bunu birçok kez yüzüne vurduğu gibi) izlenimi uyandırır.

64 G. Flaubert, Lettre à Ernest Feydeau (Ernest Feydeau'ya mektup), 15 Mayıs 1859, *Corr.*, P., c. III, s. 22.

65 İzleksel bir derlemeyle bile, Albert Cassagne'ın değerli yapıtı bu konuda sarsıcı bir kanıt sunmaktadır: Sözgelimi, kamu oylaması ve halkın eğitimi üzerine düşünceleri okunabilir, *La Théorie de l'art pour l'art..., a.g.y.*, s. 195-198.

66 Örneğin çağcıl sanatçının çelişkilerine uzun uzun değinen Goncourt Kardeşler (E. ve J. de Goncourt, *Charles Demailly*, Paris, Fasquelle, 1913, s. 164-171), bohem kesimi, "yazınsal gelirinin düşüklüğü nedeniyle yok-

sulluğa tutsak" bir tür yazın kölesi gibi betimler: "Üstü başı perişan, karnı aç, beş parasız" ve "yazın aksoylularına" savaş açmaya hazır olan bu kesimin bireyleri, bir devrimciler ordusu gibi "küçük gazetelere" üşüşürler (*a.g.y.*, s. 24-25).

67 G. Flaubert, Lettre à Ernest Chevalier (Ernest Chevalier'ye mektup), 23 Temmuz 1839, *Corr.*, C., c. I, s. 54; ayrıca bkz. Gourgaud-Dugazon'a mektup, 22 Ocak 1842, *a.g.y.*, s. 93.

68 A. C. Flaubert, Lettre à Gustave Flaubert (Gustave Flaubert'e Mektup), 29 Ağustos 1840, *Corr.*, P., c. I, s. 68. Ve çok genç Gustave'dan dangalaklık karşıtı bir şaka örneği: "Mektubunuzu yanıtlıyorum ve kimi zırzopların dediği gibi size yazmak için kalemi elime alıyorum" (G. Flaubert, Lettre à Ernest Chevalier [Ernest Chevalier'ye mektup], 28 Eylül 1834, *Corr.*, P., c. I, s. 15; ayrıca bkz. *a.g.y.*, s. 18 ve 27).

69 Aslında, Flaubert daha çok, başarılı bir öğrenci olmuştur (Bouilhet denli parlak olmasa da). Yatılı okuduğu dönemde edindiği acılı deneyimin etkisinde kaldığı düşünülebilir (1832'den 1838'e değin yatılı okur, daha sonra gündüzcü olur, 1839'da kendisinin öncülüğünü yaptığı bir başkaldırının ardından Kolej'den ayrılır): "On iki yaşında bir koleje yerleştirildim: Burada, dünyanın bir özetini, minyatür biçiminde kusurlarını, tohum halinde gülünçlüklerini, küçük tutkularını, küçük dayanışmalarını, küçük vahşetini yaşadım; burada gücün egemenliğine, Tanrı'nın gücünün gizemli belirgesine tanık oldum" (G. Flaubert, *Œuvres de jeunesse*, c. II, s. 270, alıntılayan J. Bruneau, *Les Débuts littéraires de Gustave Flaubert, 1831-1845*, Paris, A. Colin, 1962, s. 221). "On yaşında koleje gittim ve burada, kısa süre içinde insanlara karşı köklü bir nefret duygusuyla doldum. Bu çocuklar toplumu, kurbanlar için olduğu kadar öteki küçük toplum için, büyükler toplumu için de aynı derece acımasız. Aynı toplu haksızlıklar, önyargıların ve gücün, hatta bencilliğin aynı baskısı" (G. Flaubert, "Mémoires d'un fou", *Œuvres de jeunesse*, c. I, s. 490, alıntılayan J. Bruneau, *Les Débuts littéraires de Gustave Flaubert*, *a.g.y.*, s. 221).

70 Flaubert'den farklı olarak, yüksek memurların çıktığı bir aileden gelen ve daha çocukken yitirdiği babası, eğitimli bir bürokrat (resim de yapardı), kayınpederi de general Aupick olan Baudelaire parlak bir meslek yaşamı sürer, ailesiyle oldukça sürtüşmeli bir ilişki içindedir; ailesi yazın tutkularına karşı çıkarak ve adli danışmanlık görevi yapmaya zorlayarak tüm yaşamı boyunca dışarlanmış kişilerin izini taşımasına yol açar. C. Pichois ve J. Ziegler'in belirttikleri gibi, Baudelaire için savurganlık, harcamalarına bir sınır getirmesi için yaptığı baskıları yadsıyarak, kendisini dışarlamış olan ailesini bir yerde kendisinin de dışarlaması anlamını taşımaktadır. Ailesiyle, özellikle de annesiyle yaşadığı ve hem hedef olduğu hem de kendisinin de sürdürdüğü bu kopuş, kuşkusuz toplumsal dünyayla trajik bir ilişkinin: sürekli bir kopuş içinde ve bu kopuş aracılığıyla kendisini dışarlayanı dışarlamak zorunda kalan dışarlanmış kişilerin yaşadığı ilişkinin özünü oluşturur.

71 G. Flaubert, Lettre à George Sand (Georges Sand'a mektup), 2 Şubat 1869, *Corr.*, C., c. VI, s. 8.

72 A. Albalat'nın, *Gustave Flaubert et ses Amis*, Paris, Plon, 1972, s. 240-243'te yer verdiği Paul Alexis'in Flaubert'e mektubu. "Düşünür Baykuş, Bir Gazetenin Yapısı ve Yayındüzenine İlişkin Notlar" başlıklı çizem, 1851'de Baudelaire'in yanıtının ne olabileceğine ilişkin bir fikir vermektedir. Onayladıklarından çok, yadsıdıkları konusunda daha kesin bir yaklaşım sergileyerek ticari yazına (G. Planche, J. Janin, A. Dumas, E. Sue, P. Féval – C. Baudelaire, *Œuvres complètes, a.g.y.*, c. II, s. 50-52; "Les Drames et les roman honnêtes" başlıklı makale, bu kişiler arasına Ponsard, Augier ve yeni klasikçileri de katar) duyduğu tiksintiyi, gerçekçi töre yazınına duyduğu beğeniyi (Ourliac), yasal yazarlara olan saygısını (Gautier, Sainte-Beuve) belirtir ama o dönemde, kuşkusuz 1848 öncesi bohem kesimin etkisiyle sanat için sanat anlayışına düşman bir tutum sergiler (*a.g.y.*, c. II, s. 38-43). "De quelques préjugés contemporains" başlıklı küçük metin aynı dönemde kaleme alınmış olmasına karşın, 1848 ideallerinden ve romantik idealizmden (Hugo, Lamennais) kopuşu öne çıkarır (*a.g.y*, c. II, s. 54). 1855'te, "Puisque réalisme il y a" başlıklı bir metin, gerçekçilikten koptuğunu belgeler (*a.g.y.*, c. II, s. 57-59).

73 "Töre romanı, yazarının doğal ince beğenisini yansıtmadığında, niteliksiz [...] hatta tümüyle yararsız gibi görünme sakıncasını taşır. Eğer Balzac bu kaba türü hayranlık duyulacak, her zaman ilgi uyandıran ve genellikle soylu bir duruma getirdiyse, bunun nedeni tüm benliğini bu türe katmasıdır" (*a.g.y.*, c. II, s. 121). Kısacası, "alanının gerçek anlamda sınırsız olduğu bu soysuz tür"ün (*a.g.y.*, c. II, s. 119), "güzel söyleme sanatı" gibi kimi özel yeteneklerle kurtarılmasını savunur.

74 P. Martino, *Le roman réaliste sous le second Empire, a.g.y.*, s. 98. Musset'nin Akademi'de verdiği söyleve yönelik son derece sert eleştirisinde, Flaubert türlerin aşamalanmasını –ve Musset'nin buna duyduğu saygıyı– gündeme getirir (bkz. G. Flaubert, Lettre à Louise Collet (Louise Collet'ye mektup), 30 Mayıs 1852, *Corr.*, C., c. II, s. 421).

75 G. Planche, *Portraits littéraires*, c. II, s. 420, alıntılayan J. Bruneau, *Les Débuts littéraires de Gustave Flaubert, a.g.y.*, s. 111.

76 J. Bruneau, *a.g.y*, s. 72 *vd.*

77 G. Flaubert, Lettre à Louise Colet (Louise Colet'ye mektup), 20 Haziran 1853, *Corr.*, P., c. II, s. 358.

78 Alıntılayan, E. Bouvier, *La Bataille réaliste, 1844-1857, a.g.y*, s. 329.

79 Farklı "büyük okullar" arasındaki seçim konusunda, sanatla para, kültürle ekonomi arasındaki karşıtlığın, bir *habitus* olan öncelikler ana örneğinin algılanma ve değerlendirilmesine yönelik en temel tasarımlardan birisi olduğu kanıtlanabilmiştir (bkz. P. Bourdieu, *La Noblesse d'État. Grandes écoles et esprit de corps*, Paris, Minuit, 1989, s. 225 *vd.*).

80 É. Zola, *Œuvres complètes*, Paris, Bernouard, 1927-1939, c. XLI, s. 153.

81 *A.g.y*, s. 157.

82 W. Asholt, "La question de *L'Argent.* Quelques remarques à propos du

premier texte littéraire de Vallès", *Revues d'études vallésiennes*, no. 1, 1984, s. 5-15.

83 G. Flaubert, Lettre à Edma Roger des Genettes (Edma Roger des Genettes'e mektup), *Corr.*, P., 30 Ekim 1856, c. II, s. 643-644. (Flaubert'in yazıştığı bu kişinin adı, Fransızca metnin bu dipnotunda yanlış olarak Edma Roger de Genettes biçiminde yazılmıştır. Doğru biçim, 50. ve 58. dipnotlarda olduğu gibi Edma Roger des Genettes'tir. Ç.N.)

84 G. Michaut, *Pages de critique et d'histoire littéraire*, 1910, s. 117, alıntılayan, P. Martino, *Le Roman réaliste sous le second Empire, a.g.y.*, s. 156-157.

85 E Duranty, *Le Réalisme*, no 5, 15 Mart 1857, s. 79, alıntılayanlar R. Descharmes ve R. Dumesnil, *Autour de Flaubert*, Paris, Mercure de France, 1912.

86 G. Flaubert, Lettre à Louise Colet (Louise Colet'ye mektup), 20 Eylül, 1851, *Corr.*, P., c. II, s. 5.

87 G. Flaubert, Lettre à Louise Colet (Louise Colet'ye mektup), 13 Eylül 1852, *Corr.*, P. c. II, s. 156.

88 G. Flaubert, Lettre à Ernest Feydeau (Ernest Feydeau'ya mektup), Kasım sonu-Aralık başı, 1857, *Corr.*, P. c.II, s. 782.

89 G. Flaubert, Lettre à Louis Bouilhet (Louis Bouilhet'ye mektup), 2 ve 10 Ağustos 1854, *Corr.*, P., c. II, s. 563-564.

90 Alıntılayan, A. Albalat, *Gustave Flaubert et ses Amis, a.g.y.*, s. 68.

91 Bir örnek vermek gerekirse, 1830'lu yılların başıyla birlikte İkinci İmparatorluk dönemine değin bulvar piyesleri alanında büyük başarılar kazanmış olan Eugène Scribe, 1833'te yazdığı *Bertrand et Raton*'da ve 1837'de kaleme aldığı *La Camaraderie*'de Flaubert'e özgü kimi izleklerin işlenmemiş biçimleriyle karşılaşıldığı durumlar (sözgelimi, ikinci yapıtta siyasal ve yazınsal bir topluluk içinde tartışmalar ve rekabet) ve gözlemler (ilk yapıtta Kont Rantzau'nun devrimler üzerine düş kırıklığı yansıtan sözleri) sunar (bkz. B. Froger ve S. Hans, "La Comédie-Française au XIX^{e} siècle: un répetoire littéraire et politique", *Revue d'histoire du théâtre*, c. XXXVI, no. 3, 1984, s.260-275).

92 É. Zola, *Les Romanciers naturalistes*, Paris, Fasquelle, 1923, s. 184-196.

93 "Kendisini, koca göbeklilerin beğendiği maskaralıklar konusunda yetenekli sanıyor ve Pont-Neuf'e özgü kaba şakalarla şişkoları ve alıkları, koca göbeklerini hoplata hoplata güldüreceğini ileri sürüyordu. Ona göre başyapıtı, Gautier'den öğrendiği ve Neuilly'de İsaviyeler ya da Mevlevilere özgü kıvranmalarla, birlikte dans ettikleri "alacaklının adımı" adlı taşkın soytarılıktı. – Gözlerinden yaşlar gelinceye değin gülerek kendini divana atarken, işte tiyatro bu, diye bağırıyordu – hem de en gerçeği!" (E. Bergerat, *Souvenirs d'un enfant de Paris, a.g.y.*, s. 132.)

94 G. Flaubert, Lettre à Louise Colet (Louise Colet'ye mektup), 12 Eylül 1853, *Corr.*, P., c. II, s. 429. *Madame Bovary*'nin yazımı sürerken bu izlek neredeyse bir takınak biçiminde, her an gündemde kalır.

95 G. Flaubert, Lettre au comte René de Maricourt (Kont René de Maricourt'a Mektup), Ağustos-Eylül 1865, *Corr.*, C., c. V, s. 179.

96 Sözgelimi, *La Revue des Deux Mondes*'un Haziran 1874 sayısında, Duvergier ve Hauranne, Manet ve benzerlerini siyasal bir *tehlike* olarak ilan eder: "Burada, sanatın demokrasisi olarak adlandırılabilecek şeye değiniyoruz. Bu demokrasi, kentsoylu yavanlıklara ve kentsoylu şatafatın yozlaşmış düşlerine karşı çıkar; ama genellikle bu yavanlıklara öykünmekten başka bir şey gelmez elinden ve çoğu kez de düzeltmeyi amaçladığı sanat denli sağlıksızdır. Öne sürülen sav, bayağılığı yine bayağılık içindeki aşırılıklarla ülküselleştirmek ve beylik sözlerle düşüncelerin öne çıkarılmasıyla bayağılıktan kaçınmaktır" (alıntılayan, J. Lethève, *Impressionnistes et Symbolistes devant la presse*, Paris, A. Colin, 1959, s. 73-74).

97 G. Flaubert, Lettre à Louise Colet (Louise Colet'ye mektup), 27 Mart 1853, *Corr.*, P., c. II, s. 287.

98 Alıntılayan, B. Weinberg, *French Realism: The Critical Reaction, 1830-1870*, New York, Londra, Oxford University Press, 1937, s. 165. Gerçekçilik karşıtları ve savunucularının kullandıkları ve yazarın titizlikle taradığı kanıtların incelemesi, bu tartışma ve görüş farklılıklarının ancak karşı görüşte olanların gerçekle şiir, kopya, öykünme ya da yineleme ve biçem, incelik araştırısı, seçim, vd. gibi bir dizi ortak önvarsayım üzerinde açıkça söylemeden görüş birliğine varmaları durumunda olanaklıdır.

99 Günümüzde *best-sellers* olarak adlandırılan ticari romanlar, Flaubert'in amacının tam tersi bir mantığa uydukları izlenimi uyandırırlar (bu varsayımın doğrulanması gerekir): Bu mantık, olağanüstüyü (en bilinen tanımıyla) sıradan bir biçimde betimlemek, sıradışı durum ve kişilere yer vermek ama bunu sağduyunun mantığına göre ve bildik bir görüş kazandırmaya yarayan en güncel dil içinde gerçekleştirmeye dayanır.

100 A. Claveau, *Courrier franco-italien*, 7 Mayıs 1857, alıntılayan G. Flaubert, *Corr.*, P., c. II, s. 1372.

101 A. Albalat, *Gustave Flaubert et ses Amis, a.g.y.*, s. 43.

102 L. Badesco, *La Génération poétique de 1860, a.g.y.*, s. 204, not 74.

103 A. Albalat, *Gustave Flaubert et ses Amis, a.g.y.*; L. Badesco, *La Génération poétique de 1860, a.g.y.* Tarihin, yazınsal alan içinde önemli bir yet tuttuğu açıktır: O dönemlerde denildiği gibi daha "gerçeğe uygun" ve daha "tarafsız" olmak için gösterdiği çabalar, daha "yazınsal" olmak isteğini dışarlamaz. Thiers, Mignet ya da Michelet gibi tarihçiler üzerine oluşturulan görüşlerde her zaman biçem göz önünde bulundurulur ve Michelet bir "biçem ustası" olarak övülür.

104 *Salammbô*'nun yazarı ve arkeolog Froehner arasındaki tartışmayı, özellikle de yazının bilim karşısındaki konumu sorununa ilişkin olarak Flaubert'in verdiği tüm yanıtları ayrıntılarıyla incelediği bir makalede, Joseph Jurt, Flaubert'in bilimlerde biçemsel bir ülkü (kesinlik) ve bilişsel bir örnek (yansızlık ülküsü) aradığını tanıtlar (J. Jurt, "Le statut de la littérature face à la science", *Écrire en France au XIX^e siècle*, Montréal, Longueuil, 1989, s.175-192).

105 G. Flaubert, Lettre à Louise Colet (Louise Colet'ye mektup), 7 Ekim 1853, *Corr.*, P., c. II, s. 450.

106 J. Bruneau, *Les Débats littéraires de Gustave Flaubert*, *a.g.y.*, s. 112, *vd.*

107 P.G. Castex (Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, Paris, CDU, 1962), Rastignac'ın, Père-Lachaise'deki tutumunu (yükselmekte olan taşralı küçük kentsoylunun başkente verdiği ünlü gözdağı: "Şimdi çık karşıma!"), aynı koşullar içinde bulunan Frédéric'in "söylevler verilirken hayranlıkla çevreyi izlemekle" yetinen, sıkılan ve Mme Dambreuse'ün kendisine verdiği fırsatı elinden kaçıran tutumuyla karşılaştırır: Tören bittiğinde Rastignac, Frédéric'in tersine Mme de Nuncingen'le birlikte yemeğe gider.

108 G. Flaubert, Lettre à Caroline Flaubert (Caroline Flaubert'e Mektup), 14 Ekim 1869, *Corr.*, C., c. VI, s. 82.

109 "Tam anlamıyla bizim gençliğimiz gibi; kuşağımızın tüm isimleri burada buluşacaklar" (G. Flaubert, Lettre à Mlle Leroyer de Chantepie, [Mlle Leroyer de Chantepie'ye Mektup], 13 Aralık 1866, *Corr.*, C., c. V, s. 256).

110 Flaubert'in yakın dostu olan (birlikte Doğu'ya yaptıkları bir yolculuk sırasında, Maxime'in özenle sürdürdüğü ve Flaubert'in önemsemediği bir dosluk kurarlar) Maxime Du Camp, Flaubert için giderek bir tür etik ve estetik karşıtı durumuna gelmiştir (ilişkileri 1852'de kopar). Bir anlamda Flaubert'in tam karşıtıdır: Alanı oluşturacak yerde alan güçlerince biçimlenen, kendi evreni içinde köklü bir biçimde tutucu görünerek siyasi alanda her zaman öncü akıma yönelen (ve kendini öncü olarak düşünen) bir kişidir. Böylelikle, tutkunun verdiği coşkuyla artık toplumsal sanat ve yararlı şiirden başka bir şeye ilgi duymaz: Buharlı gemileri ve lokomotifleri yüceltir, dergi yönetmenliği yapar ve "yükselmek" için bir salondan ötekine koşar.

111 G. Flaubert, Lettre à George Sand (Georges Sand'a mektup), Aralık 1875, *Corr.*, C., c. VII, s. 281.

112 Albert Thibaudet, Flaubert'in "iki gözlü görüşü" olarak adlandırdığı, "uyum ve karşıtlamalara eğilimini" daha önceden saptamıştı: "Onun duyumsama ve düşünme biçimi, aynı tür içinde uç noktalarda yer alan zıtları sanki çiftlermiş gibi birleştirerek kavramaya ve aynı tür içindeki aşırıları, bu iki düzlem görüntüyü boyutlu bir görüntüye dönüştürmeye dayanır" (A. Thibaudet, *Gustave Flaubert*, s. 89, alıntılayan, L. Cellier, "L'Éducation sentimentale", *Archives des lettres modernes*, 1964, c. III, no. 56, s. 2-20). Ve Léon Cellier, benim *L'Éducation sentimentale* üzerine yaptığım incelemede saptadığım bir dizi çifte, Sénécal ile Deslauriers'den oluşan çifti de katar. Deslauriers, Frédéric için neyse Sénécal'in de Deslauriers için o olduğunu gözlemler: Frédéric nasıl onu gözettiyse Deslauriers de Sénécal'i öyle korur ve barındırır; Sénécal onu terk eder, geri döner, onu kullanır (Frédéric'in kendisine gösterdiği tutumu ona yansıtarak); biri kaymakam, öteki polis memuru olarak her ikisi de diktatörlüğün hizmetine girer.

113 Bu katılma, bağlanma ya da sınıflandırılmayı yadsıma, aralıksız bir biçimde, özellikle Louise Colet'nin bir derginin çıkarılması için Flaubert'den yardım istemesi sırasında dile gelir: "Ama bu niteliksiz dünyada şu ya da bunun bir parçası olmaya gelince, hayır! hayır! bin kere hayır! Artık bir

derginin, bir derneğin, bir topluluğun veya bir akademinin üyesi olmak istemiyorum; bu istek, bir belediye meclis üyesi olmak ya da jandarma subayı olmaktan daha fazla değil" (G. Flaubert, Lettre à Louise Colet [Louise Colet'ye mektup], 31 Mart 1853, *Corr.*, P., c. II, s. 291; ayrıca, Lettre à Louise Colet [Louise Colet'ye mektup], 3 Mayıs 1853, *a.g.y.*, s. 323).

114 P. Martino, *Le Roman réaliste sous le second Empire, a.g.y.*, s. 25.

115 G. Flaubert, Lettre à Louise Colet [Louise Colet'ye mektup], 25 Haziran 1853; *Corr.*, P., c. II, s. 362; veya: "Ganj, La Bièvre'den (Fransa'da, Ile-de-France bölgesinde bir nehir [Ç.N.]) daha şiirsel değildir ama La Bièvre de Ganj'dan daha şiirsel değildir. Dikkatli olmamız gerekiyor yoksa klasik tragedya dönemlerinde olduğu gibi konularda soyluluk arayışına ve sözcüklerde özenticiliğe geri döneceğiz. Eskiden biçemin seçilmiş terimlerle süslenip bezenmesi gibi, bayağı anlatımların biçemde iyi bir etki yaptığını düşüneceğiz. *Altüst* olsa bile, sözbilim her zaman sözbilimdir" (G. Flaubert, Lettre à J. K. Huysmans [J.K. Huysmans'a Mektup], Şubat-Mart 1879, *Corr.*, C., c. VIII, s. 225).

116 Flaubert'in karşısına aldığı gerçekçilerin, ardından gösterişçi sanat konusunda tanık olunduğu gibi estetik bir devrimin, nedenleri ve etkileri bakımından kaçınılmaz olarak siyasal bir devrime (bildik anlamda) bağlanmasını savunanların anlamadığı şey budur: Böylece Akademi ve Salon'a karşı yapılan izlenimci devrim gibi özgül bir siyasal devrimden ayrı tutulamayan estetik bir devrim gerçekleştirenlerin, siyasal bakımdan alaşağı ettikleri kişilerden daha fazla veya daha az ilerici ya da tutucu olup olmadıklarını öğrenmek için karşı karşıya gelebilirler (öncü kavramı gibi, siyasal kökenden gelen bir sözcük dağarcığının kullanılması karışıklığı büyük ölçüde artırır). Bu yapay sorunun yanıtı, artık yalnızca tümü de alanın özerkliğini ve burada olup biten kavgaların özgüllüğünü göz ardı ettikleri için karşı karşıya gelebilen tarihçilerin siyasal eğilimlerine bağlı kalmayabilir.

117 Lettre à Louise Colet (Louise Colet'ye mektup), 16 Ocak 1852, *Corr.*, P., c. II, s. 31.

118 C. Baudelaire, *Œuvres complètes, a.g.y.*, c. II, s. 112-113.

119 C. Baudelaire, *Œuvres complètes, a.g.y.*, c. II, s. 112-113.

120 *A.g.y.*, c. II, s. 117-118.

121 Alıntılayan, B. Weinberg, *French Realism: The Critical Reaction, a.g.y.*, s. 162.

122 L. Badesco, *La Génération poétique de 1860, a.g.y.*, s. 304-306.

123 G. Merlet, *Revue européenne*, 15 Haziran 1860, alıntılayan B. Weinberg, *French Realism: The Critical Reaction, a.g.y.*, s. 133.

124 G. Flaubert, Lettre à George Sand (Georges Sand'a mektup), 23-24 Ocak 1867, *Corr.*, C., c. V, s. 271.

125 G. Flaubert, Lettre à Ernest Feydeau (Ernest Feydeau'ya mektup), Ekimin birinci yarısı 1859, *Corr.*, C., c. IV, s. 340. Sanatçının bu mesafeli bakış açısını Monet de hemen hemen aynı sözcüklerle anımsatır: "Bir

gün, her zaman çok sevmiş olduğum bir ölünün başucunda, gözlerim acı uyandıran şakaklarına takılı bir durumda kurulmuş gibi dururken, ölümün devinimsiz yüzdeki renklerin: mavinin, sarının, grinin, ne bileyim tüm renklerin tonlarının canlılığını silmesindeki uyum karşısında büyük bir şaşkınlığa düştüm. İşte içinde bulunduğum durum ..." (G. Clemenceau, *Claude Monet, Les Nymphéas*, 1928, s. 19-20, alıntılayan, L. Venturi, *De Manet à Lautrec*, Paris, A. Michel, 1953, s. 77.)

126 G. Flaubert, Lettre à Louise Colet (Louise Colet'ye mektup), 22 Nisan 1853, *Corr.*, P., c. II, s. 313.

127 G. Flaubert, Lettre à Louise Colet (Louise Colet'ye mektup), 11 Mayıs 1853, *Corr.*, P., c. II, s. 330.

128 G. Flaubert, Lettre à George Sand (Georges Sand'a mektup), 4 Aralık 1872, *Corr.*, C., c. VI, s. 457.

129 Evlenmeye her zaman karşı çıkan Flaubert, yakın dostları Alfred Le Poitevin'in, Ernest Chevalier'nin evliliklerini, kendisinde kınamaya ve bazen de acı alaylar yapmasına yol açan uyumculuğa boyun eğme olarak görür. Bir aile kurmak, "dar kafalı" bir yaşam biçimine girmektir (bkz. M. Nadeau, *Gustave Flaubert écrivain*, Paris, Les Lettres nouvelles- Maurice Nadeau, 1980, s. 75-76).

130 G. Flaubert, Lettre à George Sand (Georges Sand'a mektup), 28 Ekim, 1872, *Corr.*, C., c. VI, s. 440.

131 B. Weinberg, *French Realism: The Critical Reaction, a.g.y.*, s. 172 ve 164.

132 G. Flaubert, Lettre à Huysmans (Huysmans'a mektup), Şubat-Mart 1879, *Corr.*, C., c. VIII, s. 224.

133 R. Descharmes ve R. Dumesnil, *Autour de Flaubert, a.g.y.*, s. 48. *L'Éducation*'nun başarısızlığına ilişkin benzeri bir incelemeye Correspondance'da da karşılaşılır: "estetik açıdan değinecek olursak, *bakış açısı çok fazla gerçekçi*. Planı düşüne düşüne sonunda plan kaybolmuş. Her sanat yapıtının bir noktası, bir tepesi olmalı, bir *piramit oluşturmalı*, veya ışık noktayı aydınlatmalıdır. Oysa yaşamda hiç de böyle olmaz. Ama, Sanat, Doğa değildir!" (G. Flaubert, Lettre à Mme Roger des Genettes, *Corr.*, C., c. VIII, s. 309.)

2
İkici Yapının Ortaya Çıkması

Eğer Paul Bourget kadar ünlü olsaydım, her gece slip giyip bir müzikholde sahneye çıkardım, inanın iyi para toplardım.

ARTHUR CRAVAN.

Oluşum aşaması içindeki düşünsel alanın durumunu anımsattık; bu dönem, içinde yer alan ve alanın mantığına içkin nesnel düzeneklere dönüşecek olan özerklik ilkelerinin, varlıklarını, büyük bir oranda yönlendirici kişilerin eğilim ve eylemlerinde sürdürdüğü etkili bir dönemdir. Şimdi de, 1880'li yıllarda etkili olan, yazınsal alana ilişkin bir *durum* örneği önermeyi amaçlıyoruz. Aslında, görünürde anarşik ve bilinçli bir biçimde özgürlükçü bu evrenin –böyle olmasının bir nedeni de, özerkliğe yol açan ve kolaylaştıran toplumsal düzeneklerin katkısıdır–, içinde bireylerin ve grupların her zaman birbirleriyle karşıtlaşarak, bazen birbirlerine cephe alarak, bazen aynı yolda ilerleyerek, sonra genellikle gürültü koparan ayrılıklarla birbirlerine sırt çevirerek... kendi kişiliklerini çizdikleri ve bugüne değin de böyle sürdüregeldikleri oldukça iyi hesaplanmış bir yoğun etkinliğe sahne olduğuna yalnızca düzenli, gerçek bir kronik somut olarak inandırabilirdi.

Yazınsal alanın özerkliğe doğru gelişim göstermesi, 19. yy'ın sonunda türler (ve yazarlar) arasında, bu alan içindeki kişilerin özgül yargılarına göre yapılan aşamalanmanın, ticari başarıya göre yapılan aşamalanmanın neredeyse tam tersi olmasıyla dikkat çeker. Bu gelişim, her iki sınıflandırmanın az çok birbirlerine karıştığı, yazın adamları arasında en çok benimsenmişlerin, özellikle de şairler ve bilim adamlarının ödenek ve kazançlardan en fazla yararlanabildiği 17. yy'da gözlemlenen durumdan farklı bir biçimde gerçekleşir.[1]

Ekonomik bakımdan, toplu durumun yol açtığı dalgalanmalara karşın, aşamalanma yalın ve görece olarak süreklidir. Dorukta, görece bir biçimde zayıf bir kültürel yatırım karşılığında, oldukça kısıtlı sayıda oyuncuya önemli ve hemen kazanç getiren tiyatro bulunur. Aşamalanmanın en altında, son derece ender karşılaşılan birkaç durum bir yana bırakılırsa (şiir biçimindeki tiyatronun başarısı gibi), az sayıda üreticiye çok küçük kazançlar sağlayan şiir yer alır. Ara konuma yerleşen roman, okur kitlesini yazın dünyasının (şiirin içinde kapalı kaldığı) ve kentsoylu çevrenin (tiyatroda olduğu gibi) ötesine, daha açık bir anlatımla küçük kentsoylu çevreye, hatta özellikle belediye kitaplıkları aracılığıyla "işçi aksoylularına" değin yayması koşuluyla, görece olarak yüksek sayıda yazara önemli kazançlar sağlayabilir.

Alan içinde egemen olan değerlendirme ölçütleri bakımından durum daha yalındır. Bununla birlikte, birçok belirtiden anlaşıldığına göre, İkinci İmparatorluk döneminde aşamalanmanın en üst noktasında, her şeyden önce romantik gelenek en yetkin sanat olarak kabul ettiği için tüm saygınlığını koruyan şiir yer alır: Dalgalanmalara karşın –Théophile Gautier veya Parnas'ın hiçbir zaman düzeyine erişemedikleri romantikliğin düşüşe geçmesi ve Baudelaire'in gizemli ve ezici kişiliğinin ortaya çıkmasıyla– hemen hemen hiç pazarının olmamasına karşın –yapıtların çoğu birkaç yüz kişilik okur kitlesine ancak ulaşır–, şiir çok sayıda kişiyi kendine çekmeyi sürdürür. Tersine, kentsoylu izleyici kitlesinin yaptırımlarına, değerlerine ve

uydumculuğuna doğrudan açık olan tiyatro, paranın yanı sıra resmi onurlar ve Akademilerin kurumsal onayını kazandırır. Yazınsal alanın iki ucuna göre merkez bir konumda bulunan romana gelince, sembolik konum bakımından en dağınık durumu örneklendirir: Stendhal ve Balzac, özellikle de Flaubert ile en azından alan içinde soyluluk katına, hatta daha da öteye ulaşmış bulunmakla birlikte, roman, bölümce aracılığıyla gazeteciliğe bağlanan paralı yazın görüntüsünden kurtulamamıştır. Biçimin özgül gereklerini yadsımaksızın öteki yazın türlerinde olduğundan çok daha geniş bir kitleye ulaşarak, Zola ile birlikte satışta olağanüstü bir başarı (dolayısıyla basın ve bölümceden kurtulma olanağı tanıyan çok büyük kazançlar) elde ettiğinde, roman, yazınsal alan içinde büyük bir ağırlık kazanır (öyle ki, sosyete romanıyla, o zamana değin tiyatroya yönelik olan kentsoylulların beğenisini kendi üzerine çekmeyi başaracaktır).

İçinde, ticari kazanca göre ortaya çıkan aşamalanmanın (tiyatro, roman, şiir), saygınlık bakımından ters yönde bir aşamalanmayla (şiir, roman, tiyatro) birlikte ortaya çıktığı bu uzamın çapraz yapısı, iki ayrımlaşma ilkesini göz önüne alan bir *yalın örnek*'le anlaşılabilir. Bir yanda, ekonomik girişimler gibi görülen farklı türler, üç bağıntıya göre: Birinci olarak, tiyatronun ve dinletinin durumunda, görece olarak yüksek kitap, partisyon, müze veya galeri gezme (bir tablonun birim fiyatı, resim yapımını tümüyle ayrı bir yere koyduğundan) söz konusu olduğunda düşük nitelik sunan ürün fiyatına ya da sembolik tüketim eylemine göre; ikinci olarak, tüketici kitlesinin büyüklüğüne ve toplumsal niteliğine, dolayısıyla bu girişimlerin sağladığı ekonomik ama aynı zamanda sembolik (kitlenin toplumsal niteliğine bağlanan) kazancın büyüklüğüne göre; üçüncü olarak, üretim çevriminin uzunluğuna, özellikle de özdeksel olduğu kadar sembolik kazancın elde edilme hızına ve bunların elde tutulma süresine göre birbirlerinden ayrılır.

Öte yandan, alan özerkleşip kendi mantığını kabul ettirdikçe, bu türler, ellerinde bulundurdukları ve sundukları, ekonomik kazancın ters yönünde değişme eğilimi gösteren tam anlamıyla sembolik saygınlığa bağlı olarak, giderek daha belirgin bir biçimde birbirlerinden ayrılır: Aslında, kültürel bir etkinliğe

bağlanan saygınlık, kitlenin hacminin büyümesiyle ve özellikle de toplumsal dağılımıyla azalma eğilimine girer (bunun nedeni, tüketimin sağladığı, benimsenmeyle elde edilen saygınlığın değerinin, tüketicide görülen özgül yetinin düşmesi sonucunda azalması, hatta bunun belli bir düzeyin altına düşmesi durumunda nitelik değiştirmesidir).

Bu örnek, türler arasındaki temel karşıtlıklara, ama yanı sıra, aynı tür içinde gözlemlenen en incelikli farklılıklara ve türlerle yazarların toplumca kabul edilmesinin büründüğü çeşitli biçimlere açıklık getirir. Aslında, her tür içinde ayırt edilen aşamalanmış kategoriler okurların toplumsal aşamalanmasına sıkı sıkıya bağlı olduğundan, yapıtlarla yazarlar arasında türler içinde ortaya konan özgül aşamalanmayı, kitlenin toplumsal niteliği (özellikle büyüklüğü ile ölçülen) ve onun sağladığı sembolik kazanç belirler: Tiyatronun durumunda buna en belirgin bir biçimde klasik tiyatro, bulvar tiyatrosu, vodvil ve kabare arasındaki karşıtlıkta tanık olunur. Roman söz konusu olduğunda bu bağ daha da belirgindir; bu tür içinde, tür romanlarının aşamalanması –daha sonra psikolojik romana, natüralist romana, töre romanına, bölge romanına, yığın romanına dönüşecek olan sosyete romanı–, hedef okur kitlesinin toplumsal aşamalanmasına doğrudan bağlıdır; ayrıca betimlenen toplumsal evrenlerin aşamalanmasına, hatta toplumsal kökeni ve cinsiyetine göre yazarlar arasında yapılan aşamalanmaya sıkı sıkıya bağlılık gösterir.

Ayrıca bu örnek, romanı tiyatroya yaklaştıran ve ondan ayıran olguları kavramaya da olanak tanır. Aynı yapıtın kısıtlı ve kentsoylu izleyici kitlesine birçok kez sunulması aracılığıyla büyük parasal kazançlar sağlayabilen bulvar tiyatrosu, tümü de kentsoylu çevreden kaynaklanan yazarlara, Akademi'nin verdiği toplumsal bir saygınlık biçimi kazandırır. Tiyatro yazarlarının son derece özel toplumsal nitelikleri, bunların iki aşamalı bir seçimden kaynaklanmaları olgusuna bağlanır: Tiyatroların sayısı çok az olduğundan –ve oyunları olabildiğince uzun bir süre gösterimde tutmak tiyatro yöneticilerinin işine geldiğinden–, her şeyden önce, yazarlar oyunlarını sahnelemek için, ödülü tiyatro çevreleri içinde ilişkiler bakımından toplumsal bir sermayeye ulaşmak olan yaman bir rekabete girmek zorundadadır.

Ardından, izleyici kitlesi için rekabet etmek zorundadırlar; bu rekabet içinde, yine tiyatro dünyasıyla içlidışlı olmaya bağlı bulunan mesleğin iplerini ellerinde tutma çabasının yanı sıra, temelde kentsoylu ve Parisli, dolayısıyla toplumsal ve kültürel bakımlardan daha "seçkin" olan izleyici kitlesinin değerlerine yakın olmak da rol oynar.

Tersine, romancılar tiyatro yazarlarının benzeri bir kazancı, ancak "geniş okur kitlesine" açılarak, daha açık bir anlatımla bu deyişin içerdiği küçültücü yananlamın gösterdiği biçimiyle ticari başarıya bağlı bulunan gözden düşme sakıncasına kendilerini atarak elde edebilirler. İşte bu nedenledir ki romanlarının kazandığı başarının en çok tartışıldığı yazar olan Zola, yüksek baskı sayılarının ve sıradan konuların kendisi için belirlediği toplumsal yazgıdan kısmen de olsa, olumsuz "bayağı" ve "ticari" kavramının, siyasal ilericiliğin tüm olumlu saygınlığını taşıyan "yığın" kavramına dönüşmesiyle kaçınabilmiştir ancak; bu dönüşüm, alan içinde kendisine verilen ve etkin bağlılık yarışı (ve aynı zamanda, ama çok daha sonraları buyurgan ilericilik) sayesinde daha da ileri boyutlara vardırılan toplumsal yalvaç rolüyle olanak kazanmıştır.[2]

Introduction à l'étude de la médecine expérimentale'in* Zola üzerinde yaptığı olağanüstü çekici etki, özellikle Taine'in, Renan'ın ve yanı sıra Berthelot'nun (gerçek anlamda bir bilim dininin yalvaçlığını yapan bilim adamı) aracılığıyla bilimin 1880'li yıllarda kazandığı son derece büyük saygınlıkla açıklanamaz yalnızca.[3] Sık sık yakınıldığı gibi Zola, Claude Bernard'ın yönteminin doğrudan yazına uygulanabileceğine inanma saflığını göstermiş olabilir mi? Ne olursa olsun, her şey "deneysel roman" kuramının, betimlediği çevrelerle kitapları aracılığıyla değindiği çevrelerin toplumsal astlığına bağlı bulunan bayağılık kuşkusundan kurtulabilmek için kendisine büyük bir olanak sağladığı inancını güçlendirmektedir: Saygın hekim örneğine dayanıp hekimlik alanında isim yapmış kişilerle hastalarını ayıran nesnelleştirci uzaklığı yazarla konusu arasına taşıyarak, "de-

* "Deneysel Tıbbın İncelenmesine Giriş", Claude Bernard'ın yapıtı. (Ç.N.)

neysel romancının" bakışıyla *klinik bakış*'ı özdeşleştirmekteydi. Bu uzaklık kaygısı, halktan kişileri konuşturduğu dille, dizemi içinde her zaman yazılı dile dayanan veya belirli geçmiş zaman ve dolaylı anlatım gibi özenli biçemin belirgin niteliklerini taşıyan klasik yazının öne çıktığı anlatıcının konuşmaları arasında koruduğu (ve sözgelimi Céline'in yıkacağı) karşıtlık içinde, her yerde olduğundan çok daha fazla belirgin bir biçimde ortaya çıkar. *Le Roman expérimental* (Deneysel Roman) bildirisinde yazın adamının bağımsızlık ve saygınlığını böylelikle herkese duyuran Zola, yapıtlarında da kendisinin tanınmasını gerektiren ve tanınması için gerekçe olarak gösterdiği yazınsal kültürün ve dilin saygınlığını ortaya koyar; kendini halk eğitiminin en üstün yazarı olarak gösterir. Halk eğitimi de tümüyle, ekine duyulan saygının temelinde yer alan bu kesintinin tanınmasına dayalıdır.

Türlerin Ayrılması ve Alanın Birleştirilmesi

Natüralizme karşı simgeci tepki ve aynı zamanda şiir alanında: kesin olgu, belge, Doğu beğenisi ve Helenizme aşırı bağlılık aracılığıyla parnasçı şiiri etkileyen pozitivizme karşı tepki, ekonomik ya da siyasal değişimleri kendi başına, bir başka deyişle alanın *özgül* mantığını ve tarihini göz önünde bulundurmadan yansıtan anlayışlara ilişkin bir dönüşümün dolaysız bir sonucu gibi anlaşılmamalıdır. Tüm yetke alanında gözlemlenen, Wagner hayranlığı ve İtalyan primitifleriyle birleşen idealizmin yenilenmesiyle bağlantılı olarak ve yazınsal alan içinde, zaman zaman salon anarşizmiyle karışık bir biçimde[4] gizemcilikte bir yenilenme biçimine bürünen (sözgelimi, Paul Desjardins'in l'Union pour l'action morale'iyle [Manevi Eylemciler Birliği]) "tinsel rönesansın", sembolist akımın (ve "bilimsel özdekçiliğe, deneyci bağnazlığa, entelektüalizme" karşı Bergson'unkine daha yakın bir felsefe geliştiren Florian-Parmentier'nin "empülsiyonizm"i gibi çok sayıda benzer küçük akım) ortaya çıkmasına ve görece bir başarı kazanmasına uygun koşulları sağladığına kuşku yoktur. Bu tepkinin toplumsal hatta siya-

sal boyutu aslında yeterince belirgindir: Gizem duygusunu besleyerek, sanat ağırlıklı ve tinsel bir sanatı, bilime dayalı toplumsal ve özdeksel bir sanatla karşıtlaştırır (siyasal ilericilik, daha çok, estetik tutuculuğa bağlanır ve örneğin eski toplumcu parnasçılarda ya da Tarde'dan, Le Bon'dan ve natüralizmden, "paroksizm"den, "dinamizm"den, "proletarizm"den, vd. kaynaklanan Jules Romains'in "ünanimizm"i gibi tuhaf okullar içinde ortaya çıkar).

Ama sembolist tepki, ancak yazınsal üretimin 1880'li yıllarda karşı karşıya kaldığı ve ekonomik bakımdan kâr getirdikleri ölçüde yazınsal türleri daha da çok etkileyen çok özel bir bunalımla ilintilendirildiğinde tam olarak anlaşılır.[5] Romanın giderek artan çekim gücüne karşın yenilerin önemli bir bölümünü kendine çekmeyi sürdüren şiirin, kendisini üretenler dışında fazla bir izleyici kitlesi bulunmaması nedeniyle yitirecek önemli bir şeyi kalmadığı bir gerçektir; biçemlerin sürekli ayrımlaşmasındaki içkin mantık, Baudelaire'in açtığı yolda, kuru siyasal, feslefi ve toplumsal söylemleri dizelere aktaran gecikmiş parnasçılardan veya natüralistlerden kopuk bir simgeci okulun ortaya çıkmasını kolaylaştırır. Tersine, natüralist romancılar, özellikle ikinci kuşağa bağlananlar bunalımdan doğrudan etkilenmişlerdir ve bunların görüş değiştirmesi, eğitimli kitlenin özellikle "tinsel rönesans"ına bağlı olan yeni beklentilerine karşılık vermeyi amaçlayan yeni koşullara uyma gereğinden kaynaklanır kuşkusuz: Kimileri de (Huysmans gibi), "tinsel natüralizm" görüşünü benimser ya da 18 Ağustos 1887 tarihli *Le Figaro*'da yayınlanan "Dünyaya karşı Beşler Bildirisi"nin yazarları Paul Bonnetain, J.-H. Rosny, Lucien Descaves, Paul Margueritte ve Gustave Guiches gibi, Zola'ya ve natüralizme karşı sürdürülen tinselci tepkiye katılır.

Önceleri şiire yönelen yazarlardan bir kısmı da, natüralist rakiplerininkinden daha büyük bir kültürel ve özellikle de toplumsal sermaye oluşturan "idealist roman"la "psikolojik roman"ı benimser:[6] Böylece, André Theuriet lirik şiir geleneğini romana aktarır ve Anatole France, André Theuriet veya Barbey d'Aurevilly gibi yazın uğraşına birkaç şiir derlemesiyle başlamış olan Taine'in yandaşı Paul Bourget (*La Vie inquiète*, 1875;

Edel, 1878; *Les Aveux*, 1882), sosyete dekoru içine yerleştirilmiş, böylelikle Barrès, Paul Margueritte, Camille Mauclair, Édouard Estaunié'nin ya da biçemleri ve taşıdıkları coşkuyla kimi romanları düzyazı şiir gibi okunan André Gide'in yolunu açmıştır. Bu da, daha önce şiirde tanık olunduğu gibi romanda da natüralizmden ve tez romanından kaynaklanan toplumsal veya bölgesel roman ile rakip okullara bölünme sonucuna yol açmıştır.

Kentsoylu kökenden gelen yazarların alanı olan tiyatroya gelince, bu tür, aynı zamanda çoğunluğu küçük kentsoylu ya da halk kökenli olan talihsiz romancı ve şairlerin barınağıdır; ama bunlar tiyatro alanına yöneldiklerinde, bu türe özgü engellerle karşılaşırlar; bu engeller, tiyatro yöneticileri, unvanlı yazarlar ve eleştirmenlerin bir araya geldiği dışa kapalı kulüplerde, yeni gelenlerin tutkuları karşısına alınan pek de sert olmayan dışarlayıcı önlemlerdir. Temelde kentsoylu (en azından başlangıçta) bir izleyici kitlesinin isteklerine bağlı kısıtlamaların doğrudan etkisi altında bulunan tiyatro, yine aynı gerekçelerle, etkilere açık ve güvenceden yoksun özerk bir öncü kitleyi oluşturmaktan son derece uzaktır. Goncourt'ların (1865'te *Henriette Maréchat* ile) ve Zola'nın (1873'te *Thérèse Raquin*, 1874'te *Les Héritiers Rabourdin*, 1878'de *Bouton de rose*, 1879'da *L'Assommoir* [Meyhane], vd. ile) başlangıçtaki başarısızlıklarına karşın, natüralistlerin, özellikle de Zola'nın yeni izleyici kitlesi (romanlarını okuyan ama tiyatroya gitmeyen) ile kazandığı sembolik sermayeyi tiyatro alanına taşıyarak türlerin aşamalanmasını yıkmak için sürdürdüğü çabalar da bir derece etkili olmuştur:[7] 1887'de Antoine, alanın, ekonomik kısıtlılıkların o zamana değin baştan aşağı egemen olduğu kesimi içinde, bunlara karşı gerçek bir meydan okuma girişimi niteliği taşıyan Théâtre-Libre'i kurar; ama bu güçlükler eninde sonunda ağır bastığından, 1896'da yüz milyon frank borca giren tiyatro yönetmeni aynı yıl bu girişime bir son verir.

Ama, hem Comédie-Française'in tumturaklı geleneğine hem de Boulevard oyuncularının patavatsız geleneğine ters düşen yeni bir konumu yaratan bu kopuş, bir evrenin alan olarak işleyişinde ayırt edici nitelik taşıyan etkileri ortaya çıkarmada yeterli olur: Bir yanda, Lugné-Poe'nun Théâtre de l'œuv-

re'üne (Théâtre-Libre anlayışından koparak kurulan) dönüşecek olan Paul Fort'un Théâtre d'Art'ı, hem Théâtre-Libre'in örneğine göre hem de ona karşı kurulur ve tiyatronun böylece oluşmuş alt alanı içinde artık alanın tümünü bölen natüralistler ile simgeciler arasındaki karşıtlığı yineler; öte yandan, sahneleme sorununu süregeldiği biçimde ele alarak ve farklı oyunlarını *sanatsal kararlar*, bir başka deyişle geleneğin göz ardı ettiği veya ortaya koymadan çözümler önerdiği bir dizi soruna açık bir biçimde getirilen *seçilmiş, düzenli* çözümler gibi sunarak, André Antoine bu niteliğiyle söz konusu edilmeyen ve tüm düzeni, bir başka anlatımla tiyatronun tüm geçmişini devinime geçiren bir *doxa*'yı gündeme getirir.

Tiyatro araştırısının henüz incelemesini tamamlamadığı *olası seçimlerin sınırlı uzamını, adına yaraşır* her oyun yönetmeninin istesin ya da istemesin bir tutum belirlemek zorunda olduğu ayırt edici sorunların bütününü bir çırpıda gündeme getirir: Sahne uzamına özgü sorunlar, dekorla kişilikler (kesinliği savunur) arasındaki ilişkilere (daha gerekli gördüğü) yönelik sorunlar, metin ve özentisizlik ya da yorumdaki tiyatrosallık sorunu, oyuncularla izleyiciler arasındaki etkileşim sorunu (salonda yaratılan karanlıkla ve sahnedeki oyuna karşı tiyatrosal yanılgıyı bozan "dördüncü duvar" kuramıyla), aydınlatma ve ses efektlerine ilişkin sorun, vd.[8] çevresinde, çeşitli sahne yönetmenleri birbirleriyle ters düşeceklerdir.

Antoine'ın alan üzerinde egemenlik kurması böylelikle de alanı var etmesi, tiyatro tarihi üzerine toplumbilimsel bir bakış açısı yöneltmeye en az eğilimli gözlemcilerin belirttiği gibi, l'œuvre'ün rakiplerinin onun her tutumuna karşıt bir tutum getirmelerinde yatar: "Doğal"ın gözbağcılığına karşı "tiyatrosallık"ın gösterişi (özellikle Jarry ile), doğruculuğun karşısında "aşılama", "gözlem tiyatrosu"nun karşısında "düşlem tiyatrosu", dekorun üstünlüğünün karşısında sözün üstünlüğü, "ruhbilimsel insan"ın karşısında "fizikötesi insan", bedenin ve içgüdülerin tiyatrosunun karşısında Édouard Schuré'nin deyişiyle "ruhun tiyatrosu", natüralizm karşısında sembolizm; tüm bu karşıt öğeler, oyuncular ve Paul Fort ile Lugné-Poe gibi, Antoine ve yazarlarıyla toplumsal kökenler bakımından türdeş bir

karşıtlık ilişkisi içinde bulunan sahneye koyanlarca (Antoine ancak temel eğitim almışken, babasının tüm meslek yaşamını bankalarda, özellikle Londra'da Société générale'de müdür yardımcısı olarak sürdürdüğü Lugné-Poe, Condorcet Lisesi'nin eski bir öğrencisidir) üstlenilmiştir.

Böylelikle, şiirde yüzyılın başıyla Zola'nın, Huret'ye yanıt olarak "yazının geri kalan alanlarına göre her zaman geri kaldığını" söylediği tiyatroda 1880'li yıllarda, her tür içinde daha özerk bir kesim –daha doğrusu öncü bir kesim– gelişir. Bu türlerin her biri, bir araştırma kesimiyle ticari bir kesime bölünür; bunlar, aralarına kesin bir sınır koymaktan kaçınılması gereken ve aynı uzamın karşıtlık bağıntıları içinde ve bunlar aracılığıyla tanımlanan iki uçtan başka bir şey olmayan iki pazardır. Her türün ayrımlaştığı bu sürece, türlerin bütününün, bir başka deyişle giderek ortak karşıtlıklar (sözgelimi, 1880'li yıllarda natüralizm ile sembolizmin karşıtlığı) çevresinde düzenlenme eğilimi gösteren yazınsal alanın birleştirilmesi süreci eşlik eder: Gerçekten de her alt alanın karşıt iki kesiminden her biri (örneğin yönetmen tiyatrosu), aynı alt alanın karşıt ucundan çok (bulvar tiyatrosu), öteki türlerin türdeş kesimine yaklaşma eğilimi içindedir (Antoine'ın durumunda natüralist roman ya da Lugné-Poe'nun durumunda sembolist şiir). Daha doğrusu, türler arasındaki karşıtlık, her alt alan içinde var olan iki uç: üreticilerin tek müşterilerinin öteki üreticiler olduğu (bunlar, aynı zamanda rakiptir) ve türdeş konuma ilişkin özelliklerle donanmış ama karşıt olabilecek ilişkilere giren şairler, romancılar ve tiyatrocuların bir araya geldiği katıksız üretim ucu ile geniş kitlelerin beklentilerine bağımlı bulunan büyük üretim ucu arasındaki karşıtlık adına yapılaştırıcı etkinliğini yitirir.

Sanat ve Para

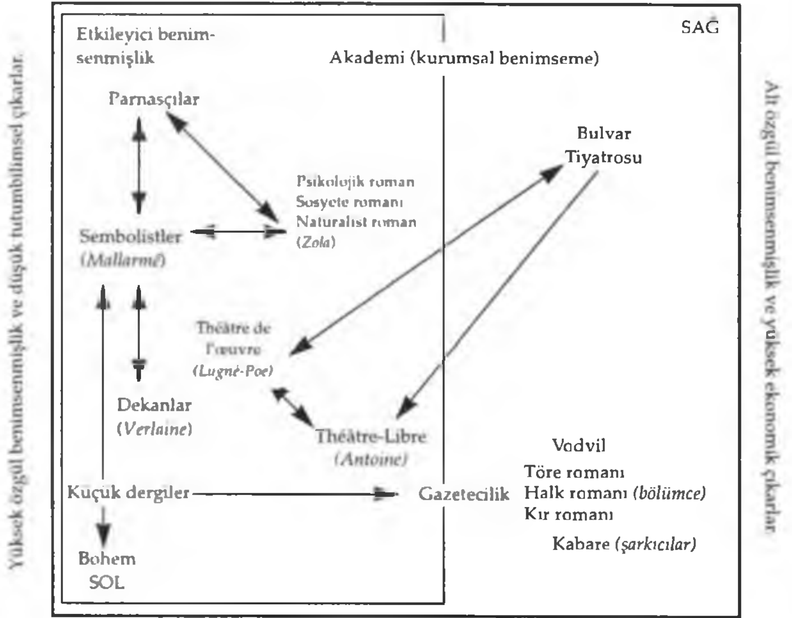
Bundan böyle birliğe kavuşmuş bulunan yazınsal alan, bağımsız ve aşamalanmış iki ayrımlaşma ilkesine göre düzenlenme eğilimine girer: Yalnızca üreticilerden oluşan kısıtlı bir piyasaya yönelik olan katıksız üretimle geniş kitlelerin beklentileri-

nin karşılanmasına yönelik büyük üretim arasındaki temel karşıtlık, kısıtlı üretim alanının özünde yatan, ekonomik düzenden temel kopuşu yineler; katıksız üretim alt alanının içinde, öncüyle benimsenmiş öncü arasında ortaya çıkan ikinci bir karşıtlıkla kesişir. Sözgelimi bu karşıtlık, gözlemlenen dönem içinde parnasçılarla, toplumsal kökenle yaşam biçimine denk düşen biçem farklılığı ve yazınsal tasarıya göre üçüncü bir boyutta potansiyel olarak kendi aralarında bölünmüş bulunan, "dekadan" diye adlandırılanlar arasındaki karşıtlıktır.

Uzun bir süre Parnas'ın harcanmış çocukları gibi görülen Verlaine ve Mallarmé (*Le Parnasse contemporain* başlıklı derlemenin ilk iki baskısında, otuz yedi şair arasında yer verilen ama üçüncü baskıdan çıkarılan, bu nedenle de neredeyse bir şehit konumuna yerleştirilen), 1880'li yılların ortalarında dikkat çek-

19. yy'ın sonunda yazınsal alan (ayrıntı)

Yüksek benimsenmişlik derecesi (eskiler)



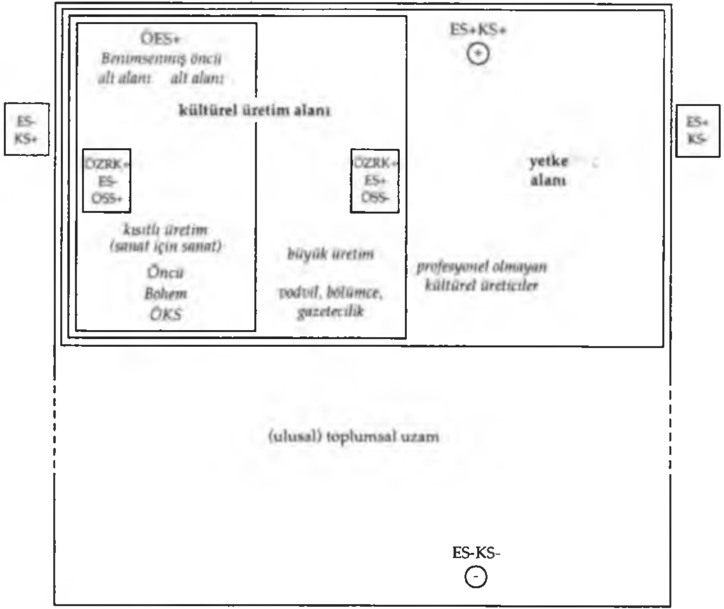
Alt benimsenmişlik derecesi (yeniler)

meye başlarlar ve takma adlarını polemik bir parodiden, Gabriel Vicaire ile Henri Beauclair'in 1885'te yayınlanan, Verlaine, Mallarmé ve onlara öykünenlerin şiirleriyle alay eden yergili dizeler derlemesi *Les Déliquescences d'Adoré Floupette, poète décadent*'dan alırlar. Önceleri, ağabeyleri parnasçılara yönelik ortak bir karşıtlık içinde bir araya gelen (ve *Les Poètes maudits*'de [Lanetlenmiş Şairler] Mallarmé, Rimbaud ve Tristan Corbière'i tanıtan Verlaine'ce bir savaş düzeni içinde bir araya getirilen) iki şair: Mallarmé ve sembolistleri, Verlaine ve dekadanları, giderek birbirlerinden uzaklaşırlar ve biçemsel ya da izleksel bir dizi karşıtlıklar çevresinde (Seine nehrinin sağ kıyısı ve sol kıyısı, salon ve kafe, kötümser köktencilik ve sakınımlı reformculuk, hermetizm ve ezoterizm üzerine kurulu açık estetik anlayışıyla açıklık ve yalınlık, doğallık ve coşku karşıtlıkları) işi birbirleriyle sürtüşmeye değin vardırırlar. Bu karşıtlıklar, toplumsal ayrımlara denk düşer (sembolistlerin çoğu, orta veya büyük kentsoylu ya da soylu kesimden çıkmıştır ve Paris'te genellikle hukuk eğitimi görmüştür, buna karşın dekadanlar, kültürel sermayeye pek fazla sahip olmayan halk sınıfı veya küçük kentsoylular arasından çıkmıştır).[9]

Benimsenme derecesi'ne göre yapılan farklılıklar, "yeni" ve "eski", özgün ve "aşılmış" biçiminde birbirleriyle karşıtlaşan biçemler ve yaşam biçimleri arasında, aslında genellikle kısa, bazen ancak birkaç yıla yayılan aralarla tanımlanan *sanatçı kuşakları*'nı birbirinden ayırır; bu kesin ikili karşıtlıklar, genellikle bir içerikten neredeyse yoksundur ama dile getirdikleri farklılıkları ortaya koymaya yönelik etiketler aracılığıyla, –tanımlanmaktan çok– adlandırılan bu toplulukları en kısa yoldan sınıflandırmak ve var etmek için yeterlidir.

Toplumsal yaşın, biyolojik yaştan büyük ölçüde bağımsız olması gerçeğine, en yetkin biçimde, kuşakların on yıldan daha kısa sürelerle birbirlerinden ayrılabildiği yazınsal alan içinde tanık olunur (1840'ta doğan Zola ile Médan Toplantıları'yla adlarını duyuran yandaşlarının: 1847'te doğan Alexis'in, 1848'de doğan Huysmans'ın, 1848'de doğan Mirbeau'nun, 1850'de do-

Yetke alanı içinde ve toplumsal uzamda
ekinsel üretim alanı



Açıklama

Toplumsal uzam
Yetke alanı
Kültürel üretim alanı
Kısıtlı üretim alt alanı

ES Ekonomik sermaye
KS Kültürel sermaye
ÖSS Özgül sembolik sermaye
ÖZRK+ Yüksek özerklik derecesi
ÖZRK- Alt özerklik derecesi

ğan Maupassant'ın, 1851'de doğan Céard'ın, 1851'de doğan Hennique'in durumu buna uyar). Aynı şey, Mallarmé ve ilk yandaşları için de geçerlidir. Bir başka örnek: "Psikolojik roman"ın başlıca savunucuları arasında yer alan Paul Bourget, Zola'dan ancak on iki yıllık bir zaman dilimiyle ayrılır. Zola da toplumsal (konumsal) yaşla "gerçek" yaş arasındaki bu farka dikkat çekmekten geri kalmaz: "Düşüncelerin evriminde böyle önemli bir aşamaya gelindiği sırada böyle saçmalıklarla, aptallıklarla zaman yitiren, tümü de otuz ile kırk yaşlarında olan tüm bu genç insanlar, bende Niagara şelalesinde çalkalanıp duran

fındık kabuğu izlenimi uyandırıyorlar! Bunun nedeni, dev ama boş bir sava dayanmalarıdır![10]"

Henüz tanınmayıp öncü konumda yer alanlar, özellikle de bunların en yaşlı olanları (biyolojik bakımdan), ikinci karşıtlığı birincisine indirgemekte ve kimi öncü yazarların zamanla elde edebilecekleri başarı ya da benimsenmeyi kentsoylu düzenin yadsınmasının veya bu düzenle uzlaşmanın sonuçları olarak göstermekte bir yarar görürler. Kentsoylu benimseme ve bu benimsemenin kendini gösterdiği ekonomik kazançlar ve geçici onurlar (Akademi, ödül, vd.) öncelikle kentsoylu ve büyük tüketim pazarı için yapıtlar üreten yazarlara verilmekle birlikte, bu yazarlar bu kazanç ve onurların aynı zamanda benimsenmiş öncüler arasında en uyguncu olan kesimleri de kapsaması olgusundan destek alabilirler. Sözgelimi Fransız Akademisi, 1852'de *Poèmes antiques*'in önsözünde kendini bir yalvaç, yitmiş bir saflığın yeniden canlandırıcısı ve modaların düşmanı gibi gösteren ve Légion d'honneur nişanı alarak Akademi'ye seçilen parnasçıların öncüsü Leconte de Lisle gibi az sayıda "katıksız" yazara, her zaman bir yer vermiştir (tersten uslamlama yoluyla, her ne pahasına olursa olsun, kentsoylu sanatın kendi içinde eritmesinden ve bunun belirlediği toplumsal yaşlanmanın etkilerinden kaçınmak isteyenler, benimsenmenin toplumsal göstergelerini, madalyaları, ödülleri, akademileri ve her türden onuru yadsımak zorundadır).

Zaman yapıları ve ister istemez devrimlerin (romantik, parnasçı, sembolist) ritmine uygun bir biçimde varlığını sürdürmek zorunda olan şiir alanında uzun bir süreden beri etkin olan değişim biçimleri, natüralizmin ardından kendilerini romana hatta sahne yönetmeninin ortaya çıkması ve onun getirdiği devrimle, tiyatroya da kabul ettirirler. Şiir söz konusu olduğunda, (başarılı olmasa da tasarlanan) devrimlerin ritmi hız kazanır ve yüzyılın başında, kimilerinin dediği gibi "yazınsal anarşi" doruğa tırmanır: Paris'te, École des hautes études sociales'de 27 Mayıs 1901'de bir uzlaşma girişimine elverişli koşulları hazırlamak için düzenlenen "Şairler kongresi" kavga ve gürültü içinde son bulur. Okulların sayısı çoğalır, bunlar zincirleme bölünmelere yol açarlar: Jean de la Hire ile sentetizm, 1901'de

Adolphe Lacuzon ile tümcülük, 1904'te Florian-Parmentier ile empülsiyonizm, 1906'da Lacaze-Duthiers ile aristokratizm, Jules Romains ile ünanimizm, Louis Nazz ile içtencilik, Han Ryner ile öznelcilik, Max Jacob ile drüidizm, 1909'da Marinetti ile gelecekçilik, 1910'da Charles de Saint-Cyr ile yoğunculuk, 1911'de Lucien Rolmer ile floralizm, 1912'de Henri-Martin Barzun ve Fernand Divoire ile eşevrecilik, 1913'te Henri Guilbeaux ile dinamizm, aşırıcılık, totalizm, vd.[11] ortaya çıkar. Kimileri, kalıta konmada gösterdikleri sabırsızlığa geçerlik kazandırmak için alanın işleyiş yasası durumuna gelmiş sürekli devrimin mantığına dayanarak, yirmi beş yılın bir yazın kuşağının sürmesi için çok fazla olduğunu söylemekte duraksamaz.[12] Siyasetteki öncü küçük topluluklarınkini anımsatan bu bölünme çılgınlığı, kendi kendilerini öncü ilan edenlerin yol açtığı bölünmelere götürür: Dekadanlar, sembolizmi doğurur, o da görkemciliği, bağıcılığı, sosyalizmi, anarşizmi ve Roman okulunu doğurur. Kendini kabul ettirmeyi başaran akımların sayısı son derece azdır ve hemen hemen tümü de unutulmuş olan okul önderleri yandaş bulamaz. İlk kopuş, her yerde yinelenerek yeni bir kopuşa yol açar.

Romanda, natüralist devrim son dönemde "psikologlar"ın tepkisine yol açar ve daha önce görüldüğü gibi tiyatroda Antoine'ın Théâtre-Libre'inin ortaya çıkması neredeyse hemen Lugné-Poe'nun Théâtre de l'œuvre'ünün kurulmasına neden olur; bu tiyatro, natüralizmle sembolizm arasındaki karşıtlığın (türler arasındaki sınırların da ötesine giden), Antoine'ın açtığı yeni uzama yansımasıdır (bu ikili kopmadan yararlanarak, şiir Huysmans'la, roman Maeterlinck'le tiyatro üzerindeki egemenliğini kabul ettirir). Başarıya ulaşan her devrim, kendi geçerliğini kabul ettirir, ama benimsettiği estetik biçimlere karşı yapılanlar söz konusu olduğunda bile, devrim, kendisiyle birlikte başka devrimlere de geçerlik kazandırır. Yüzyılın başından bu yana, -izm'li bir kavramla adlandırılan yeni bir sanat düzenini kabul ettirmeye çalışanların gösteri ve bildirileri, devrimin alan içinde bir yer edinebilmek için kendini bir *örnek* gibi kabul ettirmeye yöneldiğine tanıklık eder.

Bir örnek niteliği sunan, "natüralizmin bunalımı" olarak

adlandırılan durum, kısmen etkili olan, aralarından kimilerinin natüralizm içinden çıktığı bir dizi yazar ve eleştirmenin, bir tür sembolik bir darbe anlayışı güderek kalıtta hak iddia ettikleri sembolik stratejiler bütününden başka bir şey değildir: Daha açık bir deyişle, 18 Ağustos 1887 bildirisini kaleme alan beş yazarın yanı sıra, Brunetière 1 Eylül 1887'de natüralizmin sözünden dönmesi üzerine bir makale yazar, Paul Bourget 1889'da *Disciple*'in (Çömez) önsözünde başarı kazanan natüralizme karşı çıkar ve Jules Huret ünlü soruşturusunda (o zamandan bu yana sık sık uygulanan ve ortaya koymayı amaçladıkları sonuçları oluşturma eğilimi gösteren edimsel soruşturuların ilk örneği), natüralizmin yerini almak savında olan herkese, örneğin Huysmans'a "natüralizm bitmiştir[13]" demek fırsatını verir. Böylece, hem yazarlar hem gazeteciler hem de kültürel ayrım konusunda daha duyarlı olan kamuoyunun bir kesiminde yayılan bir düşünce taslağı, yazınsal yaşamı ve daha geniş bir düzlemde tüm düşünsel yaşamı modanın mantığına göre düşünmeye yönelir ve yalnızca "aşılmış" olduğunu bahane ederek bir eğilimi, bir akımı, bir okulu geçersiz kılmaya olanak sağlar.

Ayrımın Eytişimi

Bu dönem içinde, ya da hemen sonrasında yer alan,[14] tüm yazın okullarına ayrıntılarıyla yer veren herhangi bir yapıt okunduğunda, etki ve tepki yasasına ya da amaçlar ve eğilimler bakımından ele alındığında sav ve ayrım yasasına neredeyse mekanik bir biçimde boyun eğmiş bir evren karşısında bulunulduğu izlenimine kapılmamak elde değildir. Her etkinlik, ya tüm öteki eylemlere ya da bunlardan kimilerine yönelik bir tepkidir: Yeni romantiklik sembolik kapalılığı yadsır ve şiirle bilimi uzlaştırmayı amaçlar; Moréas'ın "roman okulu", klasisizme dönerek sembolizmle karşıtlaşır; Fernand Gregh'in "hümanizmi", karanlık ve insan dışı bulduğu sembolizmi yadsır; Morice'in "neoklasik yeniden doğuş" hareketi, yeni olan ne varsa tümüne ters düşer, vd.

Toplumsal düzenin bütününü, kuşaklar arasında bölünme örneği aracılığıyla düşünmeye yönelik son derece belirgin bir eğilimi (aydınların kendi mikrokozmoslarını ilgilendiren özellikleri toplumsal dünyanın bütününe yayması gerektiğini savunan), Robert Wohl'la, bu yüzyılın dönüm noktasına konumlandırılması anlaşılmaz değildir:[15] Gerçekten de, bu dönem, özellikle Agathon'un (1886'da doğan Henri Massis'in ve 1880'de doğan Alfred de Tarde'ın takma adları) yapıtları *L'Esprit de la nouvelle Sorbonne* (1911) ve *Les Jeunes Gens d'aujourd'hui* (1913) aracılığıyla, 1880'li yılların tüm düşünsel alanına egemen olan ve yeni bilimlerle yeni üniversitenin kurucuları Durkheim, Seignobos, Aulard, Lavisse, Lanson ve Brunot aracılığıyla tüm düşün alanında başarı kazanan Renan ve Taine'in bilimci düşüncesine karşı ortaya çıkan başkaldırıyla birlikte, bu bölünmenin kültürel üretim alanının bütününe yayılma eğilimi gösterdiği dönemdir. Sağla sol, Katoliklerle Tanrıtanımazlar arasındaki karşıtlığın düşünsel alana aktarımına yönelik sürekli kavganın bu tehlikeli evresinde, daha sonraki dünya görüşlerinin yapılaştırıcı ilkeleri durumuna dönüşecek olan temel bölünmeler tüm açıklıklarıyla ortaya çıkar: Yürek veya inanç adına aklın ya da zekânın yadsınması, açıklama karşısında anlayışı öne çıkaran indirgemecilik, olguculuk ve özdekçiliğiyle bilimi ve özellikle toplumsal bilimi –her şeyden önce de "Alman" toplumbilimini– yok sayan, "düşün teknisyenlerinin" ve fişliklerinin ruhsuz derin bilgisi karşısında "kültür"ü, ulusal ideali, daha açık bir deyişle Fransız yazarların bir tapınak gibi gördükleri klasik Latin ve Yunan dil ve yazınlarını, aynı zamanda, bir başka bakımdan sporu ve erkeksi erdemleri yücelten akılcılık karşıtı ya da akılcılık dışı bir görüşe yöneltir.

Yandaşlarla istekliler arasındaki karşıtlık, alan içinde, aynen bir yarışta olduğu gibi, rakiplerini geçmek isteyenlerle rakip olmaktan kaçınanlar arasındaki gerilime benzeyen bir gerilim yaratır. psikolojik romanın başarısının ardından, rakiplerinin tasarılarını önceleme yoluyla gerçekleştirmek istermişçesine *Le Rêve* (Düş) ve *Une Vie* (Bir Hayat) ile tema bütünlerini ve biçemlerini değiştiren Zola ve Maupassant, bu durumu örnek-

lendirir: Zola, Huret'nin soruşturusunu "zaten zamanım olursa ben de aynı şeyi, onların istediğini yapacağım" diye yanıtlar; bu yanıtla, rakiplerinin kendisine karşı gerçekleştirmeye çalıştıkları natüralizmin, yani kendi kendisinin aşılmasını yine kendisinin gerçekleştireceğini söylemek ister.[16]

Özgül Devrimler ve Dış Değişimler

Her ne kadar özgül birikimi ellerinde bulunduranlarla bundan yoksun olanlar arasındaki sürekli çatışmalar, sembolist ürünlerin sunumundaki aralıksız değişimin devindirici gücünü oluşturmaktaysa da, bu sürtüşmeler türlerin, okulların veya yazarların aşamalanma düzeninin altüst olması anlamına gelen sembolik güç dengelerinin köklü dönüşümüne, ancak aynı yönde dış değişimlerden destek almaları durumunda yol açabilirler. Bu değişimler arasında en belirleyici olanı, kuşkusuz okula giden (eğitim düzeninin her aşamasında) nüfusun artması (ekonomideki ilerlemelere bağlı olarak) gelir. Bu artış, iki koşut sürecin temelinde yer alır: Yaşamlarını, kalemlerinden ya da kültür alanında etkinlik gösteren şirketlerin –yayınevleri, gazeteler, vd.– kendilerine sunduğu küçük uğraşlardan kazanan yazarların sayılarının artması; böylece, birbirlerini izleyen söz sahibi olmak isteyenlere (romantikler, parnasçılar, natüralistler, sembolistler, vd.) ve bunların yapıtlarına açık potansiyel okurların oluşturduğu pazarın genişlemesi. Basın ve romanın gelişimine olanak tanıyarak küçük uygun mesleklerin çoğalmasını sağlayan potansiyel okur piyasasının büyümesi ölçüsünde, bu iki sürecin birbirlerine bağlı oldukları tartışma götürmez.

Daha genel olarak, *ilkeleri bakımından* dış çatışkılardan son derece bağımsız bir nitelik sunmalarına karşın, iç çatışkılar, *sonuçları bakımından* her zaman dış çatışkılarla –ister yetke alanı içindeki isterse de bir bütün olarak toplumsal alan içindeki çatışkılar söz konusu olsun– sürdürebildikleri uyuma bağımlıdır. Natüralist devrim de, bir yanda Zola'nın ve dostlarının üretim alanı içine katabildikleri yeni eğilimlerle öte yandan bu eğilimlerin uygulanması için gereken koşulları sağlayan nesnel değiş-

meler arasındaki birleşmeyle olanak kazanabilmiştir: Daha açık bir anlatımla, bir yanda 1860 ile 1865 yılları arasında Hachette Yayınevi'nde çalışan ve birçok gazeteyle işbirliği yapan Zola gibi hazır bir gelirden yoksun yazarlara en düşük düzeyde geçinmelerini sağlamaya yönelik meslekler öneren, düşünsel uğraş (geniş anlamda) pazarının görece olarak elverişli bir durumuna bağlı yazınsal mesleklere girebilme hakkının azalmasıyla, öte yandan yayılım içinde, dolayısıyla sayı bakımından daha fazla ve toplumsal olarak da daha dağınık, bu nedenle de yeni ürünleri almaya potansiyel olarak açık bir yazınsal pazar aracılığıyla natüralist devrim gerçekleşebilmiştir.

Natüralizmin başarısı gibi, 1880'li yıllarda olumsuz bir biçimde gerçekleşen tersine dönüş de dış nitelikli, ekonomik veya siyasal değişimlerin dolaysız bir etkisi gibi yorumlanamaz. "Natüralizmin bunalımı" yazınsal pazarın bir bunalımından kaynaklanır; daha yerinde bir anlatımla, bu bunalım, bir önceki dönemde tüketime ve buna koşut olarak üretime yeni toplumsal kategorilerin katılmasını kolaylaştıran koşulların ortadan kalkmasına bağlıdır. Ve kentsoylu kesim içinde tinselci yenilenmeyle (ve çok sayıda yazarın görüş değiştirmesiyle) bağlantılı olan siyasal durum (iş borsalarının çoğalması, CGT'nin* ve sosyalist hareketin, Anzin, Fourmies, vd. gelişmesi), rekabet çatışkısının iç mantığına kapılıp alan içinde natüralistlere (ve bunlar aracılığıyla, bir yükseliş içinde olan küçük kentsoylularla kentsoyluların kültürel savlarına) karşı çıkanları yüreklendirmekten başka bir işe yaramamıştır. Tinsel yeniden yapılanma ortamının sembolist şiir veya psikolojik roman gibi, toplumsal dünyanın güven verici yadsımasını en üst düzeye taşıyan sanat biçimlerine dönüşü kolaylaştırdığı tartışma götürmez.

Geriye, bir üreticinin (ya da bir üretici topluluğunun) alan içine taşıdığı (daha önceki yörüngesi ve alan içindeki konumu nedeniyle) özel eğilimlerle alan içinde yer alan olasılar uzamının (bulanık bir anlam taşıyan sanatsal veya yazınsal gelenek terimiyle belirtilen) karşılaşmasından, bir "yaratıcı tasarı"nın nasıl doğduğunu incelemek kalıyor. Zola'nın özel durumunda, yazarın deneyimi içinde (babasının zamansız ölümü nedeniyle

* Confédération Générale des Travailleurs ("Genel İşçi Sendikası"). (Ç.N.)

uzun yıllar sürecek bir yoksulluğa tutsak olduğu bilinmektedir), tüm yapıtında dile getirilen ekonomik ve toplumsal gerekliliğe (hatta yazgıya) yönelik isyankâr görüşün ve yapıtını tamamlamak ve onu alanın tüm mantığına karşı savunmak için gerekli olan olağanüstü kopuş ve direniş gücünün (kuşkusuz aynı eğilimlerden kaynaklanan) gelişmesine neyin yol açtığını incelemek yerinde olurdu. *Le Naturalisme au théâtre*'da, "bir yapıt uzlaşmalara karşı verilen bir savaştan başka birşey değildir" diye yazmıştı. Yazınsal edepliliğin temel kurallarından kimilerine karşı yöneltilen böylesi gözüpek bir görüşü, özellikle de yapıtın kalıcı başarısını, ancak olağanüstü elverişli bir topludurumla, yazınsal alanın örtük buyruklarına ve *L'Assommoir*'dan sonra da her türlü kin ve horgörü belirtilerine direnebilen bir yansızlığın birleşmesi olanaklı kılabilirdi.

Aydının Bulgulanması

Ama, eğer Zola, özgül yetkesini siyasal davaların hizmetine vermeye dayalı yazın adamının bağımsızlık ve özgül saygınlık savaşımını özellikle bilinçli ve yasal bir seçim durumuna getirerek geçerli olan algılama ve değerlendirme ilkelerini en azından kısmen değiştirmeyi (özel bir amaç gütmeksizin) başaramasaydı, yapıtlarının satışlarındaki başarının ve bunun içerdiği bayağılık kuşkusunun kendisini karşı karşıya bıraktığı saygınlığını yitirme sakıncasından belki de kaçınamazdı. Bu nedenle, sanatçı için birbirlerinden ayrılmaz bir biçimde aydın ve siyasal olan, tüm rakiplerinin bayağı veya sapık bir beğeninin sonucu gibi betimledikleri her şeyi estetik, etik ve siyasal bir karar gibi göstermeye yönelik, militan savunucuları bir araya getirebilecek denli iyi tasarlanmış kâhince bir tersyüz etme görevi yaratarak yeni bir kişilik, bir aydın kişiliği ortaya çıkarması gerekiyordu. Yazınsal alanın özerklik doğrultusundaki evrimini, yazınsal alan içinde kendini gösteren bağımsızlık değerlerini de siyasete değin benimsettirmeyi dener. Dreyfus davası nedeniyle düşünsel alanın belirgin bölünme ilkelerine göre oluşmuş bir sorunu siyasal alana sokarak ve toplumsal evrenin tümüne, bu özel ama

evrensele dayanmak gibi bir nitelik de taşıyan dünyanın yazılı olmayan yasalarını kabul ettirerek bunu başarır.[17]

Şu halde, çelişkili bir biçimde, yazınsal alanın kendine özgü kuralları adına, kendini aydına dönüştürerek siyasal alana el atan bir yazarın ilk eylemini olanaklı kılan şey, düşünsel alanın özerkliğidir. "J'accuse" (Suçluyorum), kültürel üretim alanında aşamalı bir biçimde gerçekleşen toplu özgürleşme sürecinin vardığı ve bütünlendiği noktadır: Yerleşik düzenden yalvaççа bir kopuş olarak, tüm devlet çıkarlarına karşı gerçek ve adalet değerlerinin dokunulmazlığını ve bu arada bu değerlerin savunucularının, siyasetin ilkeleri (örneğin yurtseverlik ilkeleri) ve ekonomik yaşamın kısıtlılıkları karşısındaki bağımsızlığını yeniden ileri sürer.

Aydın, *özerklik* ve yetkeler karşısında yüksek bir bağımsızlık düzeyine ulaşmış kültürel bir üretim alanının özgül değerleri *adına* siyasal alana el atarak (kariyer ve düşünsel değerlerin yadsınması pahasına elde edilen salt siyasal bir yetke temeli üzerinde güçlü bir kültürel sermayeye sahip siyaset adamının yaptığı gibi değil), kendini böylece oluşturur. Bu yolla da devletten ödenti alan, toplumsal bakımdan kabul edilen ama ikincil bir işlevle donanmış, kesin çizgilerle eğlence kesimi içine yerleştirilmiş böylelikle de son derece sakıncalı siyaset ve dinbilim sorunlarının dışında kalan 17. yüzyıl yazarıyla karşıtlaşır; ayrıca bir Polonya Anayasası yazan Rousseau gibi, siyaset içinde tinsel bir güç taşıdığı ve prens ya da bakanla kendi alanı içinde rekabet ettiği savında olan tutkulu yasa koyucuyla da karşıtlaşır; son olarak da, siyasal alan içinde bir konumu düşünsel alan içindeki genellikle ikincil nitelikli bir konumla takas ederek başlangıçtaki dünyalarının değerlerinden az çok gösterişli bir biçimde kopan ve eylem adamı olarak görünme kaygısıyla, kuramlar içinde yer alan değerlere ihanet etme hakkını daha sağlam bir biçimde ellerine geçirmek için "kuramcılar"ın idealizmini veya bunların gerçekten uzak anlayışını ele vermeye genellikle en fazla eğilim gösterenlerle karşıtlaşır. Kendi düzeni içine kapanıp, sırtını, değerlerini ister istemez yitirmiş olan dönemin çıkar ve yetkeleri karşılığında kendi yetke ve sorumluluğundan vazgeçme olasılığını dışarlayan özgürlük, çıkar gütme-

me, adalet değerlerine dayayan aydın, siyasetin, *Realpolitik*'in ve devlet çıkarlarının[18] özgül yasalarına karşı kendi dünyasının özgül ilkelerinin evrenselleştirilmesi sonucundan başka bir şey olmayan evrensel ilkelerin savunucusu olarak ortaya çıkar.[19]

Zola ile bütünlenen aydının bulgulanması, yalnızca düşünsel alanın daha önceden özerkleşmesini gerektirmez. Ona koşut olan bir başka farklılaşma sürecinin, siyaset profesyonellerinin bir birlik oluşturmasına yol açan ve düşünsel alanın oluşmasında dolaylı etkiler taşıyan sürecin de bütünlenmesidir.[20] Restorasyon'a karşı sürdürülen liberal mücadele ve Orléans Partisi döneminde yazıncılara yönelik açılım, düşünsel yaşamın siyasallaşmasını değilse bile, aralarında Guizot, Thiers, Michelet, Thierry, Villemain, Cousin, Jouffroy veya Nisard'ın da bulunduğu yazıncı siyasetçilerle siyasetçi yazıncıların çoğalmasının da gösterdiği gibi, en azından yazınla siyasetin bir bakıma benzeşmesini kolaylaştırmıştı. Liberalistleri düş kırıklığına uğratan ve kaygılandıran 1848 Devrimi, özellikle de İkinci İmparatorluk, yazarların çoğunu, "toplumsal sanat"a karşı olarak tanımlanan sanat için sanat anlayışına yönelik kendini beğenmiş bir geri çekilişten kopamayan bir tür siyasal dingincilik içine kapatır. Sosyalistlere verip veriştiren Baudelaire'i anımsayalım: "Anarşistin omuzlarına sofuca sarıl![21]" Ya da siyasal ülkülerine sadık kalan Louis Ménard'a ne yapması gerektiğini söyleyen Leconte de Lisle'i anımsayalım: "Tüm yaşamını, bir tür devrimci yok etme makinesinden başka bir şey olmayan Blanqui'ye saygı duymakla mı geçireceksin? Tamam, belki kendi alanında yararlı bir yok etme makinesi, ama eninde sonunda bir yok etme makinesi! Aldırma! Güzel bir yapıt ortaya çıkardığında, adalete ve hukuka olan aşkını yirmi ciltlik bir ekonomi yapıtından daha fazla kanıtlayacaksın.[22]" Ama bu hoşnutsuzluğun en belirgin anlatımıyla, yapıtlarına sığınıp siyasal olaylar konusunda suskunluklarını koruyan Flaubert, Taine ya da Renan'da karşılaşılır.

Dış istekler ve toplumsal sanat yanlıları gibi siyasal beklentileri alanın içine katmayı amaçlayanlar karşısında, yazarları özerkliği güçlendirmeye yönlendiren etmenler arasında, siyasete karşı düşmanlık kuşkusuz belirleyici bir rol oynamıştır. Böy-

lece, tuhaf bir altüst oluşla, Zola ve yükseköğretimde gelişme ve araştırma sonucunda ortaya çıkan araştırmacılar, katıksız yazar ve sanatçıların siyaset karşısında kazandıkları özgül yetkeye dayanarak Dreyfus davası aracılığıyla siyaset alanında, ama siyasette başvurulanlardan farklı silahlarla etkili olmak için, kendilerinden önce gelenlerin siyaset konusundaki aldırmazlığına son vereceklerdir.

Yerini okullardaki bağnazlığa bırakan askeri geleneğin yakıştırdığı "güdümlü", "örnek alınacak" hatta "misyoner" Zola imgesi, Dreyfus'ün savunucusunun, aynı zamanda Manet'yi hem Akademi, Salon ve kentsoylu kibarlık hem de resimde sanatçının özerkliğine duyduğu inanç adına, Proudhon'un ve onun "insancı", ahlak dersi veren ve toplumcu yazılarına karşı savunan kişi olduğunu unutturur: "Tüm yaşantım boyunca saldırıya uğrayan her açıkyürekli insanı savunacağım gibi, Manet'yi de savundum. Her zaman ezilenlerin yanında olacağım. Baş eğmez huylarla kitleler arasında açık bir çatışma sürmekte." Daha sonra şöyle der: "Sanki sokaktayım ve bir yumurcaklar çetesi Édouard Manet'yi taşlayarak kovalıyor. Sanat eleştirmenleri –pardon polis memurları– görevlerini yeterince yapmıyorlar; şamatayı durduracak yerde daha da körüklüyorlar, hatta, Tanrı beni bağışlasın! sanırım polis memurlarının ellerinde kocaman kaldırım taşları var. Bu sahne, ilgisiz, dingin ve özgür geçinen bende üzüntü duyguları uyandırıyor. Yaklaşıyorum, çocuklara, polis memurlarına sorular yöneltiyorum; bu taşlanan paryanın ne suç işlediğini öğreniyorum. Evime dönüyor ve gerçeğe duyduğum saygıdan, okunacak olan tutanağı düzenliyorum.[23]" "J'accuse", böyle bir tutanak ortaya çıkaracaktır.

Ressamlarla Yazarlar Arasındaki İlişkiler

Ama, yalnızca Zola örneğinin bile anımsatmak için yeterli olduğu gibi, burada yazınsal ve sanatsal alanların özerkleşmesi sürecine daha geniş ve geriye dönük bir bakış açısı yöneltmek gerekmektedir. Aslında, içinde ekonomik gereklerin (kısmen) askıya alındığı, görece bakımdan özerk toplumsal evrenlerin

oluşması aracılığıyla yazarın ve sanatçının bulgulanmasıyla sonuçlanan toplu dönüşüm, ancak uzmanlık ve yetilerin bölünmesinin kabul ettirdiği sınırların dışına çıkmak koşuluyla anlaşılabilir: Yazınsal ya da sanatsal tek bir geleneğin sınırları içinde kapanıp kalındığı sürece, öz, anlaşılmazlığını korur. Her iki evren içinde özerklik adına yapılan çıkışlar farklı dönemlerde ve farklı ekonomik veya yapısal değişimlerle bağlantılı olarak, Akademi ya da piyasa gibi yine farklı güçlere göre gerçekleştiğinden, bağımsızlıklarını genişletmek için yazarlar ressamların, ressamlar da yazarların kazanımlarından yararlanabildiler.[24]

Özerk üretim alanlarının toplumsal yapısı, doğal ve toplumsal dünyayı (ve bu dünyanın yazınsal ve sanatsal betimlemelerini) algılama ve değerlendirme ilkelerinin oluşturulmasıyla, bir başka deyişle "yaratım" ilkesini betimlenen şey içine değil de betimleme içine yerleştiren ve en yetkin anlatımını ancak modern dünyanın bayağı ve sıradan nesnelerini estetik bakımdan oluşturma yetisi içinde bulan salt estetik bir algılama biçiminin geliştirilmesiyle aynı düzeyde gerçekleşir.

Modern sanatın ve sanatçının bulgulanmasıyla sonuçlanan yenilikler, ancak kültürel üretim alanının bütününde anlaşılabilir bir nitelik sunuyorsa, bunun nedeni, yazınsal alanla sanatsal alan içinde ortaya çıkan dönüşümler arasındaki zaman farkı nedeniyle sanatçı ve yazarların bir bayrak koşusunda olduğu gibi, karşılıklı olarak öncülleri aracılığıyla, farklı dönemlerde gerçekleştirilen atılımlardan yararlanabilmiş olmalarıdır. Böylece, her birinin özgül mantığı ile olanaklı duruma gelip, geriye dönük bir bakış açısından tek ve aynı tarihsel sürecin bütünleyici kesitleri gibi görünen buluşlar bir arada toplanabilmiştir.

Ressamların, özellikle de Manet'nin Akademi karşısında özerkliklerini kazanabilmek için vermek zorunda kaldıkları mücadelelerin öyküsünü başka yerde inceleyeceğim; Ve sanatçıların evreninin, bir birlikçe aşamalandırılan ve denetlenen bir *aygıt* gibi işlev görmeyi bırakıp sanatsal geçerlilik tekeliyle rekabet edebilecek bir *alan*'a dönüştüğü süreci de başka yerde inceleyeceğim: Bir alanın oluşmasıyla sonuçlanan süreç, *kuralsızlığın kurumsallaştırılması* sürecidir; bu süreç sonunda, kimse, kendini *nomos*'un, görüş ve yasal bölünme ilkesinin efendisi ve

mutlak sahibi gibi gösteremez. Manet'nin yol göstericiliği yaptığı sembolist devrim, son bir yetkeye, sanat alanında her türlü uyuşmazlıkları kesin bir biçimde çözümleyebilecek bir üst mahkemeye başvuru olasılığını ortadan kaldırır: Merkez *nomothetes*'ın tektanrıcılığı (uzun bir süre Akademi ile somutlaşan), yerini, ne olduğu belirsiz çok sayıda ilahın rekabetine bırakır. Akademi'nin tartışma konusu yapılması, önceden belirlenmiş olasıların kapalı dünyası içinde sıkışıp kalmış olan bir sanatsal üretimin görünüşte tükenmiş geçmişini yeniden devinime geçirir ve sonsuz bir olasılar evrenini gözler önüne serer. Manet, sanatsal saltçılığın değişmez ve mutlak bakış açısının toplumsal temellerini yıkar (artık, olguların yüzeyinde her yerde kendini gösteren aydınlanmanın ayrıcalıklı bir alanı bulunduğu düşüncesini yıktığı gibi): Bir alanın varlığı içinde yer alan bakış açılarının çoğul niteliğini kabul ettirir (ve romanın yazısı içinde sık sık göze batan egemen, neredeyse ilahi bakış açısından vazgeçilmesinin, alan içinde rakip bakış açılarının çoğul bir biçimde ortaya çıkmasıyla bağlantılı olup olmadığı sorusu akla gelebilir).

Manet'nin devrimci rolünü anımsatarak (Baudelaire ve Flaubert'in rolleri gibi) alanın oluşumuna yönelik doğal kesintililiği savunan görüşü yüreklendirmek istemezdim. Bir yapının (Ian Hacking'in çok doğru deyişiyle) *ortaya çıkışı*'ndaki yavaş sürecin, görünürde yapının bütünlenmesini sağlayan kesin dönüşüme boyun eğdiği anın saptanabileceği bir gerçekse, burada ortaya çıkabilecek olguları yönlendirebilecek ve yönetebilecek yapının geçici bir biçiminin ortaya çıkışının, bu sürekli ve ortak sürecin her anı içine yerleştirilebileceği ve böylelikle yapının daha eksiksiz bir gerçekleşimine katkıda bulunabileceği de gerçektir. Ama ilk başlangıç yanılgısına karşı bir çıkış yolu olarak Aristoteles'e şu soruyu yönelteceğim (bu, bir sanatçının ya da yazarın doğuşu üzerine birçok kısır tartışmaya yol açan yapmacıklı sorunun [biraz alaylı] anlatımı da olabilir): Bozguna uğramış bir ordu kaçmaktan ne zaman vazgeçer? Kaçmaktan ne zaman vazgeçtiğini söylemek olanaklı mıdır? İlk asker mi, ikincisi ya da üçüncüsü mü kaçmaktan vazgeçtiğinde ordu kaçmaktan vazgeçmiştir? Yoksa yeterince sayıda asker kaçmayı bırakt-

ğında ya da son kaçan kaçarken durduğu anda mı geri çekilme durmuştur? Aslında, ordunun kaçan son askerle birlikte kaçmaktan vazgeçtiğini söyleyemeyiz: Gerçekte, bu işlem çok daha önce başlamıştır.

Ama, Akademi'ye karşı sürdükleri mücadelede, ressamlar (özellikle de "dışarlanmışlar"), savaşan, özgünlüğü hedefi olduğu anlaşılmazlık ve yol açtığı kavga ile ölçülen başkaldıran sanatçının kahraman kişiliğinin ortak bir biçimde bulgulanması çalışmasının (romantizm ile başlayan) bütününden destek almışlardı. Uzun bir süreden bu yana akademik yetkeden kendilerini kurtarmış olan yazarların da dolaysız desteğini aldılar; bu yetke, 17. yy'dan başlayarak yazarlara geçerli bir kimlik kazandırmış ama kısıtlı, her durumda dışardan tanımlanan bir işlev yüklemişti. Yazarlar, ressamların gerçekleştirmekte oldukları kahramansı kopuşa coşkulu bir görüntü kazandırdılar, özellikle de ressamların uygulamada, öncelikle de yaşama sanatı konusunda gerçekleştirmekte oldukları buluşlara söylemlerinde yer verdiler.

Les Mémoires d'outre-tombe'da (Mezar Ötesinden Anılar) sefalete katlanmayı, bağlılık anlayışını ve sanatçının özverisini yücelten Chateaubriand'ın ardından, büyük romantikler Hugo, Vigny veya Musset sanat şehitlerini savunurken, birçok kez kentsoylulara karşı taşıdıkları küçümseme veya kendilerine yönelik acıma duygusunu dile getirme fırsatı buldular. Yeni dünya görüşünün merkezinde yer alan bir öğe olan lanetlenmiş sanatçı imgesi, ressamların doğrudan düşünsel evrene yansıttıkları yüce gönüllülük ve özveri örneğine dayanır: Sefalete kahramanca katlanan ya da yaşamlarını sanat sevgisi uğrunda harcayan ve aynı esini taşıyan tüm öteki romanlarda olduğu gibi (örneğin Champfleury'nin romanları) *Scènes de la vie de bohème*'in de coşkulu ve acınası yaşamlarını betimlediği ressamlar bir yana, öğrencilerinden para almayı kabul etmeyen Gleyre, Daumier'ye yardım eden Corot, Théodore Rousseau için bir atölye kiralayan Dupré, vd. bu durumu örneklendirir.

Çıkara karşı çıkar gütmezlik, aşağılığa karşı soyluluk, soysuzluk ve sakınıma karşı geniş yüreklilik ve gözüpeklik, paralı

sanat ve aşka karşı katıksız sanat ve aşk, romantik dönemle birlikte karşıtlık her yerde: sanatçı ve kentsoylunun sayısız karşıt betimlemeleriyle (Chatterton ve John Bell, ressam Théodore de Sommervieux ve *La Maison du chat qui pelote*'un yaşlı kumaş satıcısı Guillaume, vd.) önce yazında ama yanı sıra ve özellikle Mayeux, Robert Macaire veya Prudhomme kişilikleriyle sonradan görme kentsoyluyu anlatan Philipon, Granville, Decamps, Henri Monnier ya da Daumier ile karikatür sanatında kendini gösterir. Ve unvanlara karşı ilgisiz, tümüyle gelecek kuşaklara yönelik bir aksoylu yaşam süren,[25] ayrıca talihsizliğin ve melankolinin yakasını bırakmadığı dokunaklı bir kişilik olan Delacroix'nın örneklendirdiği yalnız kahraman olarak sanatçı imgesinin oluşturulmasına, ilk tanınmış yazıları 1845 ile 1846 arasında kaleme aldığı *Salons* (Salonlar) olan Baudelaire kadar kimse katkıda bulunmamıştır.

Mademoiselle de Maupin'in önsözünde Théophile Gautier' nin veya *Le Salon de 1846*'da Baudelaire'in yaptığı gibi, yazarlar sanat için sanat kuramının, özellikle sanat ve sanatçıya yönelik her türlü toplumsal benimsemenin yadsınmasına dayandığı için kentsoylu yaşam biçiminden bir kopukluk içeren yaşam biçimi içinde kök salan bu özel yaşam biçiminin dizgeli ilk anlatımlarını ortaya koyarken, bu farklı dünyanın son derece garip ekonomi kuramını geliştiriler.

Sanat için sanat kavramının, heykeltıraş Jean Duseigneur'ün (ya da Jehan du Seigneur), 1831 Salonu'nda sergilenen *Roland furieux*'sü ile ortaya çıkmış olması anlamlıdır: Gerçekten de Nerval'in "küçük topluluk" adını verdiği, ve "Jeune France"ların aşırılıklarından kaçarak Doyenné sokağında daha yalın konumlar içinde bir araya gelecek olan Borel, Nerval, Gautier, 1830'un sonlarına doğru Duseigneur'ün Vaugirard sokağındaki evinde toplanıyordu. Pétrus Borel ve Delescluze gibi ressamken yazarlığa da el atan, dolayısıyla iki evren arasında aracı görevi üstlenen, yazarların "görsel" yanı en ağır basanı ve genç kuşağın "kusursuz ustası" (*Les Fleurs du mal*'in sunu yazısına göre) Gautier, topluluk içinde gelişen sanat ve sanatçı görüşünü dile getirecektir. Bu görüş: beğeniyi, uzlaşım ve kuralları sars-

mak pahasına düşünsel buluşu özgürce geliştirmeye, ressam bozuntularının "dar kafalı", "duyarsız" veya "kentsoylu" olarak nitelendirdiği kişilerden özellikle nefret etmeye ve bunları dışarlamaya, aşkın hazlarını yüceltmeye ve ikinci yaratıcı gibi görülen sanatı kutsamaya dayanır. Seçkincilikle yararcılık aleyhtarlığını birleştiren sanatçı, alışılagelmiş ahlak düzenini, dini, görevleri ve sorumlulukları alaya alır ve sanatın toplum için yerine getirmesi gereken görevi akla getirebilecek her şeyi hor görür.

Dünyaya bir anlam kazandırabilen, kötülüğü kovabilen ve derin düşünceyle sanatsal yaratımın gücü aracılığıyla yaşamı değiştirebilen, yozlaşmış bir evren içinde özgür tek kişi olan *Lorenzaccio*'nun Tebaldeo'su gibi, Akademi'ye karşı çıkan ve resmi kurum düşmanlığının büyüklüğüne büyüklük katmaktan başka bir işe yaramadığı ressam, "yaratıcı"nın, tutkulu, canlı, sıradışı duyarlılığı ve elinde bulundurduğu tek güç olan madde dönüşümü aracılığıyla sınırsız doğanın yetkin bir somut örneğini oluşturur. Bir bütün olarak bohem diye nitelendirilen bu son derece çeşitli ve tüm dikkatini kendi üzerinde toplamış dünya, yukarıda görüldüğü gibi, Lamennais'nin bir "tinsel inançsızlık" diye adlandırdığı ve içinde yeni bir yaşam sanatının bulgulandığı olağanüstü bir deneyim çalışmasının sürdürüldüğü alandır.

Ressamlar, kendilerinin de bulgulamaya ve benimsettirmeye çalıştıkları sanatçı örneğini Max Weber'in belirttiği anlamda "örnek bir yalvaçlık" gibi yazarlara sunarlar; ve ressamların akademik gelenekle karşıtlaştırdıkları, bir şeye hizmet etmek ya da yalnızca bir anlam taşımak zorunluluğundan kurtulmuş katıksız resim, "katıksız" bir sanat olasılığını gerçekleştirmeye katkıda bulunur. Yazarların etkinliği içinde son derece büyük bir yer tutan sanat eleştirisi, kuşkusuz bunlar için uygulamalarının ve sanat tasarılarının gerçekliğini bulgulamada bir fırsat oluşturur. Aslında, ne yalnızca sanatsal etkinliğin işlevinin yeniden tanımlanması, ne de "heyecan", "izlenim", "ışık", "özgünlük", "içtenlik" gibi akademik anlayıştan dışarlanmış tüm deneyimleri düşünmek ve sanat eleştirisinin geleneksel sözcük dağarcığında yer alan "etki", "taslak", "portre", "görü-

nüm" gibi sözcükleri yeniden gözden geçirmek için gereken bir düşünsel devrim söz konusu değildir. Sanatçı evreninin oluşturduğu bu tersine dünyada, yaşama sanatına bir anlam kazandırabilecek yeni bir inancın koşullarını oluşturmak söz konusudur.

Akademi'den kopan yazarlar ve kentsoylu kitle, gerçekleştirmek zorunda oldukları dönüşümü yazarların yardımı olmaksızın kuşkusuz başaramazlardı; yorum profesyonelleri olarak ellerinde bulundurdukları özgül yetilerinden güç alarak ve romantizm ile birlikte yazınsal alan içine katılmış bulunan "kentsoylu" düzenden kopuş geleneğine dayanarak, bu ressamlar, öncü ressamların gerçekleştirdiği etik ve estetik dönüşüm çalışmasına katılma ve "sanat için sanat" kuramıyla birlikte sembolik iyeliklerin yeni düzeninin gereklerini açık bir biçimde ortaya konmuş ve üstlenilmiş ilkeler durumuna getirerek sembolist devrimi tam anlamıyla gerçekleştirme eğilimindeydiler.

Ama, sapkın ressamların savunulmasına yönelik çabadan, yazarlar kendileri adına birçok ders çıkardılar. Böylece, Joseph Sloane'ın[26] "konunun yansızlığı" olarak adlandırdığı, daha doğrusu her durumda öğretici, ahlaksal veya siyasal nitelik taşıyan ve nesneler arasındaki her türlü aşamalanma düzeninin yadsınması olgusunu öne sürerek ressamların –özellikle de Manet'nin– kendilerine tanıdığı özgürlük, akademik baskılardan uzun bir süreden bu yana kurtulmuş olmakla birlikte, gereç olarak dili kullanan kişi niteliğiyle "ileti"nin gereklerine doğrudan bağımlı olan yazarlar üzerinde ters bir etki yapmaktan başka bir şeye yaramadı.

Sanatsal evrenlerin birbirlerinden ayrı, kendilerini tanımlayan ayrımın katışıksızlığı üzerinde kapalı evrenler biçiminde oluşması sonucuna yol açacak olan devrim iki aşamada gerçekleşti. Önceleri resmi toplumsal bir işlev görme zorunluluğundan, bir sipariş ya da isteğe boyun eğmekten, bir amaca hizmet etmekten kurtarmak söz konusuydu. Bu aşamada, yazarların katkısı belirleyici bir görev yapar. Böylece, yazılı veya sözlü dile göre bir ileti taşımak zorunda olmayan resim adına, Proudhon'un, Courbet'nin resmi için yapmaya çalıştığı eğitsel yakla-

şımın geçersizliğini Zola ortaya koyacaktır: "Hayret! Elinizde yazı var, söz var, istediğiniz her şeyi dile getirebilirsiniz ama eğitmek ve öğretmek için çizgiler ve renkler sanatına başvuruyorsunuz. Biraz insaf edin, her zaman sağduyulu olmadığımızı unutmayın. Eğer bir parça sezgi sahibiyseniz bizlere ders verme hakkını felsefeciye, bizde coşkular uyandurma hakkını da ressama bırakın. Sanatçıdan öğretici olmasını isteyebileceğinizi sanmıyorum ve ne olursa olsun, bir tablonun kitlelerin ahlakı üzerinde bir etki yapabileceğini kesin olarak kabul etmiyorum.[27]"

Manet ve ondan sonra gelen tüm izlenimciler, yalnızca bir hizmet verme zorunluluğunu değil, aynı zamanda bir şeyler söyleme zorunluluğunu da yadsıdılar. Öyle ki, özgürleşme girişimlerini başarıya ulaştırmak için, sonunda yazardan da bağımsızlaşmak zorunda kalacaklardır; Pisarro'nun Huysmans konusunda söylediği gibi, yazar olguları "bir yazıncı olarak değerlendirir ve çoğu kez gözü konudan başka bir şey görmez.[28]" Zola gibi resmin özgünlüğünü öne sürerek kendilerini bundan alıkoymalarına karşın, ressamlara göre yazarlar, yabancılaşma duygusunu kışkırtan kurtarıcılardır. Toplumca benimsenme konusunda akademik tekelin sona ermesiyle birlikte, bu *taste makers*'ların, söylemleriyle sanat yapıtına bu niteliği kazandırabilecek birer *artist makers*'a dönüştükleri ölçüde, bu, daha da gerçeklik kazanır. Ayrıca, akademik kurumdan kurtulur kurtulmaz, ressamlar –başta Pissarro ve Gauguin–, kendi beğenilerini ve duyarlılıklarını övmek için, (akademik eleştirinin en parlak günlerinde olduğu gibi) yapıttan destek alan, işi, yapıt yerine kendi yorumlarını koymaya, yorumlarını yapıtın üzerine çıkarmaya değin vardıran yazarlardan bağımsızlaşmaya çalışacaklardır.

Bir resim yapıtını (ve tüm sanat yapıtlarını) içkin olarak çokanlamlı bir gerçeklik, dolayısıyla her türlü açıklama ve yoruma indirgenemez duruma getiren bir estetik anlayışının benimsenmesinin, yazarların baskısından kurtulmak isteyen ressamların istencine çok şeyler borçlu olduğu tartışma götürmez. Bu durum, bu özgürleşme çabası içinde ressamların yazınsal alan içinden, özellikle de aşağı yukarı aynı dönemde gösterilenin göste-

ren karşısındaki her türlü aşkınlığını yadsıyan, müziği en üstün sanat durumuna getiren sembolistlerden düşünsel silah ve gereçler alarak bunlardan yararlandıkları gerçeğini geçersiz kılmaz.

Odilon Redon'un eleştirmenleriyle, özellikle de Huysmans ile sürdürdüğü ilişkiler, Dario Gamboni'nin[29] betimlediği gibi, ressamların özerkliklerini kazanabilmek ve resmin hiçbir söylem biçimine indirgenemezliğini (ünlü *ut pictura poesis*'e* karşı) ya da her türlü söylem karşısında sınırsız olanaklarını (aynı anlama gelir) ortaya koymak için verdikleri bağımsızlık savaşının yetkin bir örneğini oluşturur. Böylece, hem yapıtın üretiminin hem de seyrinin uymak zorunda bulundukları ideal bir gerçekliğin bulunduğunu varsayan akademik saltçılıktan, herkese yapıtını kendi istediği gibi yaratma ve yeniden yaratma özgürlüğünü tanıyan öznelliğe uzanan uzun çalışma tamamlanmış olur.

Ama, ressamlar, yazıncının kendilerini kullanmadan yararlanabilecekleri ve böylelikle her şeyden önce kaçınılmaz bir biçimde sessiz nesnelerin üreticisi olma konumunun kendilerini üstsöylem üreticileri karşısında yerleştirdiği yapısal astlık ilişkisinden kaçınabilecekleri bir stratejiye ancak Duchamp ile kavuşmuşlardır: Bu strateji, yapıtın tasarımı hatta yapısı içinde ama aynı zamanda peşin bir üstsöylem (karanlık ve bulanık bir tanım) veya geriye yönelik bir yorum içinde yapıtı söyleme bağımlı kılmaya yönelik her türlü girişimi yöntemli bir biçimde geçersiz ve başarısız kılmaya dayanır; kuşkusuz bunu da, sanat nesnesinin toplumsal varlığının tam anlamıyla ortaya çıkarılması için gerekli olan yorumu bezdirmeden, tam tersine yüreklendirerek yapar.

Biçim Konusunda

Sanatsal alanla yazınsal alanın daha fazla özerkliğe doğru yol alması, sanatsal anlatım biçimlerinde bir ayrımlaşma süreciyle ve toplumsal bakımdan tanınan ve benimsenen dış göstergelerin ötesinde, her sanata ya da her türe tam anlamıyla

* Latince, "şiir, resim gibidir"; Horatius'un *Şiir Sanatı*'ndan. (Ç.N.)

uyan bir kimlik biçiminin aşamalanmalı olarak bulgulanmasıyla birlikte ortaya çıkar: Daha sonra söyleneceği gibi, salt "görüntüsel" betimlemenin dilsel sözceleme karşısındaki özerkliğini savunarak, ressamlar yazından, daha açık bir deyişle öykünme ve betimleme amacını çağrıştırabilecek her şeyden, "konu"dan, "ayrıntı"dan, kısacası tablonun salt resme özgü ve betimlenen nesneden bağımsız bir biçimde kendi yasalarına uyması gerektiğini savunarak, *söz*'den uzaklaşırlar; aynı biçimde, yazarlar da –anlam ve iletinin tersine hiçbir anlam taşımayan müziğe başvurarak–, yazın adına resme özgü ve görsel olguları (sözgelimi Gautier ve parnasçıların olgularını) ve Mallarmé ile birlikte doğal bir biçimde bir göndergeye yönelik salt düzanlam söylemi olan "röportaj dili"nin işlenmemiş sözünü dışarlar.

Gide'in, anlamdan arınmış, "katıksız" romanı (Joyce'un, Faulkner'in ve Virginia Woolf'un bulguladıkları) yüceltmede, yazının resme göre geç kaldığını açık açık anımsatması anlamlıdır: "Hangi mucizeyle resim daha ileri gitti ve yazın aranın böyle açılmasına nasıl olanak tanıdı? Resimde 'konu' olarak görmeye alışageldiğimiz şey, günümüzde nasıl da gözden düştü! Güzel bir konu! Bu artık gülünç kaçıyor. Artık ressamlar her türlü benzerlikten sıyrılmak koşuluyla bir portre yapmayı göze alabiliyorlar.[30]"

Bu, çeşitli alanların sahne olduğu mücadelenin, giderek arınarak, her sanatı ve her türü, Rus biçimcilerinin dediği gibi "yazınsallığı" ya da Copeau, Meyerhold veya Artaud'nun deyişiyle "tiyatrosallığı", kendi iyeliği gibi tanımlayan şeyin temel ilkesini yavaş yavaş tek başına bıraktığı anlamına gelmektedir. Böylece, sözgelimi serbest dizeyle şiiri uyak veya dizem gibi özelliklerden yoksun bırakan alanın tarihi, toplumsal bakımdan "şiirsel" olarak adlandırılan tekniklere başvurmaksızın, sözcüklerin ve nesnelerin şiirsel bakımdan sıradanlıktan arınmış etkilerini, Rus biçimcilerin *ostraneni*'sini kusursuzca uyandırabilecek özelliklerden oluşan son derece yoğun bir tür kesitin (Francis Ponge'da olduğu gibi), varlığını sürdürmesine olanak tanır. Sanatsal alan, bilimsel alan veya bunların şu ya da bu belirle-

melerinden oluşan bu görece bakımdan özerk evrenlerden birisinin her ortaya çıkışında, bu evren içinde yer alan tarihsel süreç, aynı *öz soyutlayıcısı* görevini yapar. Öyle ki, alanın tarihinin incelenmesi, kendi içinde özün incelenmesinin kuşkusuz tek geçerli biçimidir.[31]

Biçimciler ve özellikle de görüngübilimi yakından tanıyan Jakobson, türler, tiyatro, roman veya şiir üzerine eleştiri ya da okul geleneğinin yöneltiği geleneksel sorulara en yöntemli ve en tutarlı yanıtları verme kaygısıyla, "katıksız şiir" ya da "tiyatrosallık" üzerinde gerçekleştirilen tüm geleneksel düşünce biçimleri gibi, bir tür *tarihsel öz*'ü, daha açık bir anlatımla kültürel üretim alanının özerkleşmesi sürecine eşlik eden ağır ve uzun tarihsel simya çalışmasının ürünü olan şeyi, tarihötesi bir öze oturtmakla yetindiler.

Böylelikle, ressamların dışarıdan buyrulan konulara bir son vermek için zorlamaya, hatta en yansız ve seçmeci olan devlet korumacılığına karşı verdikleri uzun savaşım, her türlü dış bilgiden veya buyruktan bağımsız ve kendi varlığının ve gerekliliğinin açıklamasını kendi içinde bulgulayabilecek kültürel bir üretimin olabilirliğini ve bu arada gerekliliğini ortaya koymuştu. Yazarların överek veya inceleyerek gerçekleşmesine katkıda bulundukları bu kültürel üretim, onların, ressam veya yazar görevini üstlenmek isteyen herkese artık hazır bir biçimde sunulan ve bir yerde zorla kabul ettirilen bir özgürlük olasılığını görmelerini sağladı.

Konumlarındaki türdeşliğin daha da elverişli kıldığı kaçınılmaz özdeşleştirmenin ışığında, Zola'nın ressam için savunduğu özgürlüğü aslında kendi adına da istemediğini nasıl varsayabiliriz? Sanatçının ancak kendine karşı sorumluluk taşıdığını, ahlak ve toplum karşısında tam anlamıyla özgür olduğunu öne sürerek –bunun, büyük bir çalkantıya yol açarak, 1866'da kendisini *L'Événement* ekibinden ayrılmak zorunda bıraktığını unutmamak gerekir–, o zamana değin görülmemiş bir kesinlikle sanatçının kişisel izlenim ve öznel tepki hakkını savunur: Bir anlam taşımak yükümlülüğünden kurtulan "katıksız resim", sanatçının benzersiz duyarlılığının ve yaratımdaki özgünlüğünün bir anlatımı, kısacası, ünlü deyişe göre "bir mizaç aracılığıyla

ele alınan yaratım kesitidir." Zola, Manet'nin yapıtlarına Champfleury'nin savunduğu gibi, taşıdıkları nesnel gerçeklik nedeniyle değil, ressamın özel kişiliği bu yapıtlardan yansıdığı için hayranlık duyar. Yine aynı biçimde, *Germinie Lacerteux*'den yana kaleme aldığı uzun övgü söylevinde, betimlemenin doğallık ve doğalcılığından çok, "ahlakın, edebin ve kirlenmemişliğin ötesinde" yer alan bir yapıtın etik veya estetik kurallarla değerlendirilebileceğine yönelik her türlü savı geçersiz kılarak "bir kişiliğin özgür ve düzeyli belirimini", "bir ruhun özel dilini" ve "bir zekânın benzersiz ürününü[32]" över.

Ama, bunun da ötesinde, yaratıcı bireyin gücünün ve kendini özgür bir biçimde dile getirme hakkının, eleştirmenin veya izleyicinin önkoşulsuz, önvarsayımsız bir biçimde coşkusal algılama hakkının ortaya çıkması sonucunu doğuracak biçimde doğrulanmasının –Delacroix'dan bu yana bir örneği görülmeyen– ötesinde, Zola'nın "J'accuse" ve Dreyfus davası sürtüşmeleriyle yazar özgürlüğünün bu köktenci doğrulanmasının kapısını araladığını nasıl görmezden gelebiliriz? Öznel görüşe sahip olma hakkıyla iç zorunluluklar adına devlet çıkarının kusursuz şiddetini yadsıma ve kınama hakkı, ayrılmaz bir bütün oluşturur.

NOTLAR

1 Bkz. A. Viala, *Naissance de l'écrivain*, Paris, Minuit, 1984. Özgül tanıma kurumlarının ortaya çıkması gibi, yazar kişiliğinin kurumlaşmasına yönelik ilk göstergeleri, bir tür mutlak başlangıç belirtileri gibi görmekten sakınmak gerekir. Aslında, sanatçıların devletin kendilerini tanıması ve kendilerini resmi konuma atamasının karşılığını devlete yasal olarak bağlanmakla ödemeleri ölçüsünde, bu süreç uzun bir süre karmaşık, hatta çelişkili olarak kalmıştır. Ve özerk bir alanın oluşturucu özelliklerine dayalı bir düzen (gazeteciliğin giderek büyüyen etkisi nedeniyle, günümüzde kamu veya özel nitelikli yeni mesenlik biçimlerine dönüş gibi, yaderklik yönünde yeniden başlayan gerileme olasılığını hiçbir zaman dışarlamaksızın), ancak 19. yy'da sağlanmıştır.

2 Courbet dışında ressamların halkçı gerekçelere pek az başvurmasının nedeni, yapıtları yüksek ücretli tek örnekten oluştuğu ve ulaşabilecekleri tek başarı da, toplumsal etkileri bakımından tiyatroyla karşılaştırılabilecek bir biçimde sosyete çevresiyle kısıtlı kaldığı için, kitleye ulaşmak sorunuyla karşı karşıya bulunmamalarıdır.

3 Bilimin 1880'lere doğru kazandığı saygınlık konusunda, bkz. D. Mornet, *Histoire de la littérature*, Paris, Larousse, 1927, s. 11-14.

4 Özellikle Félix Fénéon, Louis Malaquin, Camille Mauclair, Henri de Regnier veya Saint-Pol-Roux gibi Théâtre de l'œuvre'e bağlı yazarlarda.

5 Bkz. C. Charle, *La Crise littériare à l'époque du naturalisme*, Paris, PENS, 1979, s. 27-54.

6 Bkz. R. Ponton, "Naissance du roman psychologique. Capital culturel, capital social et stratégie littéraire à la fin du XIX[e] siècle", *Actes de la recherche en sciences sociales*, no 4, Temmuz 1975, s. 66-81.

7 1876'dan 1880'e değin, Zola dramatik eleştiri sütunlarında natüralist tiyatroyu savunmuştur (Bkz. É. Zola, Le *Naturalisme au théâtre, œuvres complètes, a.g.y.*, c. XXX; *Nos auteurs dramatiques, a.g.y.*, c. XXXIII).

8 J.-J. Roubine, *Théâtre et Mise en scène, 1880-1980*, Paris, PUF, 1980.

9 Bkz. R. Ponton, *Le Champ littéraire en France de 1865 à 1905*, Paris, EHESS'de yapılan tez çalışması, 1977 ve J. Jurt, "Synchronie littéraire et rapport des forces. Le champ poétique des années 80", *Œuvres et Critiques*, c. XII, no. 2, 1987, s. 19-33.

10 J. Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Paris, Charpentier, 1891; Daniel Grojnowski'nin notları ve önsözüyle yeniden basım, Vanves, Thot, 1982, s. 158.

11 Florian-Parmentier, *La Littérature et l'Époque. Histoire de la littérature française de 1885 à nos jours*, Paris, Eugène Figuière, 1914, s. 292-293.

12 *A.g.y.*

13 Yazınsal alan içinde yeni düzenin tanımlayıcı bir öğesi olan, altmış dört yazar arasında sürdürülen (ve 3 Mart ile 5 Temmuz 1891 tarihleri arasında *L'Écho de Paris*'de yayınlanan) soruşturu, yeni tarih felsefesini, sürekli aşılma düşüncesini, önerilen şu üç soru çevresinde açıkça dile getirmekteydi: "1. Natüralizm hasta mıdır? Ölmüş müdür? 2. Kurtarılabilir mi?
3. Yeri neyle doldurulacaktır?"

14 Özellikle Florian-Parmentier, *La Littérature et l'Époque, a.g.y.*; J. Muller ve G. Picard, *Les Tendances présentes de la littérature française*, 1913; G. Le Carbonel ve C. Vellay, *La littérature contemporaine*, Paris, Mercure de France, 1905.

15 Bkz. R. Wohl, *The Generation of 1914*, Cambridge, Harvard University Press, 1979. Yazında ("yazınsal kuşaklar" incelemesiyle) ve siyasette ("siyasal kuşaklar"), benimsenen "yöntemlerden" birisi durumuna gelen bu kuşaklar kuramının anlatımına ilişkin ilk örneği, "toplumsal kuşak" kavramını, bir "toplumsal durum" çevresinde oluşan bir "tinsel birlik" gibi tasarlayan François Mentré'nin *Les Générations sociales* başlıklı yapıtı oluşturur (Paris, 1920).

16 J. Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire, a.g.y.*, s. 160.

17 Bkz. C. Charle, "Champ littéraire et champ du pouvoir. Les écrivains et l'affaire Dreyfus", *Annales ESC*, no. 2, Mart-Nisan 1977, s. 240-264.

18 "Devlet çıkarı"nın özgül, "etik" olduğu kadar "dinsel" çıkara da indirge-

nemeyen bir kavram biçiminde geliştirilmesi konusunda, bakınız E. Thuau, *Raison d'État et Pensée politique à l'époque de Richelieu*, tez, Paris, Paris Üniversitesi, 1966.

19 Burada, aydınların özerkliğe kavuşması ölçüsünde siyasal yetkeyi kaybetmelerini savunan yasa gibi, yön gösterici büyük yasaların gerçeklikten tümüyle uzak olduğu görülmektedir: Aslında, görüldüğü gibi yetkenin biçimi o denli değişmiştir ki bir Zola ya da Sartre'ın tartışmalı ve olumsuz saygınlığını bir Corneille veya bir Racine'in bağımlı saygınlığıyla karşılaştırmanın pek fazla bir anlamı kalmamıştır.

20 Siyasal alanın özgül mantığı konusunda, bakınız P. Bourdieu, "La représentation politique. Éléments pour une théorie du champ politique", *Actes de la recherche en sciences sociales*, no. 36-37, 1981, s. 3-24.

21 C. Baudelaire, alıntılayan A. Cassagne, *La Théorie de l'art pour l'art...*, *a.g.y.*, s. 81.

22 C. M. Leconte de Lisle, Lettre à Louis Ménard (Louis Ménard'a Mektup), 7 Eylül 1849, alıntılayan P. Lidsky, *Les Écrivains contre la Commune*, *a.g.y.*

23 Bkz. É. Zola, *Mes Haines*, Paris, Fasquelle, 1923, s. 322 ve 330. Ayrıca, Courbet ve Proudhon konusunda: "Onun için, bir tual, bir konudur; onu kırmızıya ya da yeşile boyamışsınız ne fark eder! [...] Yorumlar getirir, tablonun bir anlam kazanmasına çalışır; biçim üzerine tek bir sözcük yoktur." Ya da: "Benim sanatım, tersine toplumun olumsuzlanması, bireyin her türlü toplumsal kural ve gereklilik dışında olumlanmasıdır" (É. Zola, *a.g.y.*, s. 35-36, 39).

24 Burada, Manet'nin gerçekleştirdiği ve ilk sonuçlarını (Akademi ve akademik görüş üzerine) P. Bourdieu, "L'institutionnalisation de l'anomie", *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, no. 19-20, 1987, s. 6-19'da sunduğum sembolist devrim konusunda giriştiğim araştırmalara dayanmaktayım,. Burada amacım, ressamlar ve yazarlar arasındaki alışveriş konusunda *yalınlaştırılmış bir taslak* önermektir; bunu zenginleştirmeyi ve inceliklerini ortaya koymayı okura bırakıyorum.

25 C. Baudelaire, *Œuvres complètes*, *a.g.y.*, c. II, s. 312.

26 J. C. Sloane, *French Painting between the Past and the Present. Artists, Critics and Traditions, from 1848 to 1870*, Princeton, Princeton University Press, 1951, s. 77.

27 É. Zola, *Mes Haines*, *a.g.y.*, s. 34.

28 C. Pissarro, *Lettre à son fils Lucien* (Oğlu Lucien'e mektup), Paris, Albin Michel, 1950, s. 44.

29 D. Gamboni, *La Plume et le Pinceau*, Paris, Minuit, 1989.

30 A. Gide, *Les Faux-Monnayeurs* (Kalpazanlar), Paris, Gallimard, "Folio" dizisi, 1978, s. 30.

31 Aslında öz incelemeleri ve biçimsel tanımlar, "yazınsal"ın veya "görsel olan"ın özgüllüğünün ve başka hiçbir anlatım biçimine indirgenemezliği-

nin doğrulanmasının, hem varsaydığı hem de güçlendirdiği üretim alanının özerkliğinin doğrulanmasından ayrı tutulamayacağını gizleyemez. Böylece, daha sonra görüleceği gibi, sanatın en ileri biçimlerince başvurulan katıksız estetik düşüncesinin incelemesi, üretim alanının özerkleşmesi sürecinin incelemesinden ayrı tutulamaz.

32 É. Zola, *Mes Haines*, *a.g.y.*, s. 68 ve 81. Resim alanında bulunan kategorilerin yazına aktarılmasındaki mantık, Hugo konusunda söylediği ve *modern* estetik anlayışını, akademik estetik anlayışının saltçılığına karşılık köktenci öznelcilik olarak tanımladığı ilkede belirgin bir biçimde görülür: "Burada yazınsal dogma olmaması gerekir; her yapıt bağımsızdır ve tek başına değerlendirilmesi gerekir" (É. Zola, *a.g.y.*, s. 98). Sanatsal etkinlik, daha önceden var olan kurallarla yönetilemez ve aşkın hiçbir ölçütle değerlendirilemez. Kendi kurallarını üretir ve kendi değerlendirme ölçütünü kendi içinde taşır.

3

Sembolik İyeliklerin Pazarı

Bir başka alanda, Carlos Baker'ın iki koca ciltten oluşan dev Hemingway'*ini çevirttirerek, para kaybetmenin zevkine değilse de, onuruna ulaştım.*

ROBERT LAFFONT.

Bir dizi eşsüremli kesitlemeler aracılığıyla en belirgin aşamalarını oluşturmaya çalıştığım tarih, bugün tanıdığımız biçimiyle sanatsal alan veya yazınsal alandan başka bir şey olmayan bu ayrı dünyanın düzenlenmesini sağlar. Görece bir özerklik taşıyan bu evren (bu, aynı zamanda, ekonomik alana ve siyasal alana görece bir bağımlılık anlamına gelir), yerini, kendi özgül mantığı içinde iki yanlı gerçeklikler olan, gerçek sembolik değerlerinin ve ticari değerlerinin görece olarak bağımsızlıklarını koruduğu mallar ve anlamlar niteliğindeki sembolik iyeliklerin niteliklerini temel alan tersine bir ekonomiye bırakır. Özellikle pazarın kendisine yönelik olan kültürel bir üretimin ve kısmen buna bir tepki olarak "katıksız" ve sembolik uyuma yönelik yapıtların ortaya çıkmasına yol açan bir uzmanlaşma sürecinin sonunda, kültürel üretim alanları, günümüzde[1] son derece yaygın bir biçimde, pazar ve açık veya örtük bir biçimde dile getirilen istem karşısında kültürel üretim girişimlerinin nesnel ve öznel mesafesinden başka bir şey olmayan ayrımlaşma ilkesine göre düzenlenirler; üreticilerin stratejileri,

aslında hiçbir zaman ulaşılamayan iki uç: isteme eksiksiz ve kinik bağımlılıkla, pazar ve onun gerekleri karşısında mutlak bağımsızlık arasında dağılım gösterir.

İki Ekonomik Mantık

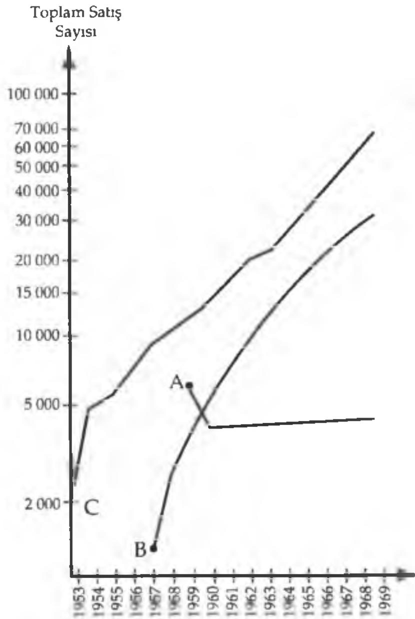
Bu alanlar, birbirlerine ters mantıklara boyun eğen iki üretim ve yayma biçiminin çelişkili bir biçimde bir arada bulundukları yerlerdir. Bir uçta, çıkar gütmeme değerlerinin zorunlu bir biçimde benimsenmesine ve "ekonomi" ile ("ticari olanın") "ekonomik" kazancın (kısa vadeli) yadsınmasına dayalı katıksız sanatın karşı "ekonomik" ekonomi anlayışı, bunun üretime ve bir tür özerk geçmişten kaynaklanan özgül gereklerine öncelik verir; ancak kendi kendine ve yalnızca uzun vadede ürettiğinden başka bir isteme karşılık veremeyen bu üretim, yadsınmış "ekonomik" birikim olarak, benimsenmiş dolayısıyla geçerli, gerçek bir kredi niteliği taşıyan, kimi koşullarda ve uzun vadede "ekonomik[2]" kazançları sağlayabilecek sembolik sermayenin toplanmasına yöneliktir. Öteki uçta, kültürel iyeliklerin ticaretini alışılmış ticaret biçimleri durumuna getiren yazınsal ve sanatsal endüstrilerin "ekonomik" mantığı, önceliği dağıtıma, sözgelimi baskı sayısıyla ölçülen dolaysız ve geçici başarıya verir ve kendini müşterilerin daha önceden belirlenmiş istemine uyarlamakla yetinir (yine de, bu kuruluşların alana bağlanmaları, bunların sıradan bir ticari şirketin ekonomik kârının ve düşünsel kuruluşların sağladığı sembolik kazançların, ancak merkantilizmin en kaba biçimlerinin yadsınması ve çıkara dayalı amaçlarının tam anlamıyla açık edilmesinden kaçınılması durumunda gerçekleşmesiyle kendini belli eder).

Bir kuruluş ticari uca, pazara sunduğu ürünlerin *daha önceden saptanmış biçimler içinde* ve *daha önceden var olan* isteme az çok doğrudan ve yetkin bir biçimde karşılık vermesi ölçüsünde yaklaşır. Buradan, üretim çevriminin uzunluğunun, alan içindeki kültürel bir üretim kuruluşunun konumuna ilişkin tartışmasız en yetkin değerlendirme ölçütlerinden birini oluşturduğu sonucu çıkar. Böylece, bir yanda isteme önceden yapılan bir

uyarlamayla riskleri en aza indirmeyi amaçlayan ve hızlı bir biçimde eskimeye açık ürünlerin hızlı bir çevrime sokulması yoluyla kârın hızla geri dönmesini sağlayabilecek ticari çevrimler ve değerlendirme yöntemleriyle (reklam, halkla ilişkiler, vd.) donanmış *kısa üretim çevrimli* kuruluşlar; ve öte yanda, kültürel yatırımlara özgü riskin göze alınmasına ve özellikle de sanat ticaretinin özgül yasalarına boyun eğmeye dayalı *uzun üretim çevrimli* kuruluşlar vardır: İçinde bulunulduğu anda pazarı olmadığından tümüyle geleceğe yönelik olan bu üretim, özdeksel nesneler (sözgelimi kâğıdın ağırlığına göre değerlendirilen) durumuna düşme sakıncasına her an açık olan ürün stokları oluşturma eğilimi gösterir.[3]

Burada rastlantı, gerçekten de son derece büyük bir yer tutar ve genç bir yazarın yapıtı yayınlandığında giderleri çıkartabilme olasılığı son derece düşüktür. Başarılı olmayan bir romanın (kısa vadede) üç haftadan daha fazla piyasada kalma olanağı yoktur. Kısa vadede ortalama bir başarı durumundaysa, yapım giderleri, yazar hakkı ve dağıtım giderleri çıkarıldıktan sonra, satılamayan ciltlerin parasını çıkarabilmesi, stoklarını parasal olarak karşılayabilmesi, genel giderleri ve vergileri ödeyebilmesi için yayıncının elinde satış fiyatının yaklaşık % 20'si kalmaktadır. Ama bir kitap piyasada bir yılı aşan bir süre kalarak "işletme değeri" kazandığında, uzun vadeli bir kestirim ve yatırım "siyasası"nın temellerini oluşturan parasal bir "yönelteç" durumuna gelir: Birinci baskı sabit masrafları karşıladığında, kitap oldukça düşük maliyet fiyatıyla yeniden basılabilir ve böylelikle, şirket "sermayesi"nin sonunda büyümesini sağlayacak biçimde az çok riskli yatırımları finanse etmeye olanak tanıyan düzenli gelirleri (dolaysız gelirler ve yanı sıra ek gelirler, çeviriler, cep kitabı baskıları, televizyona ve sinemaya satış) güvence altına alır.

Minuit Yayınların'da basılan üç yapıtın
karşılaştırmalı satış eğrisi



Kaynak: Minuit Yayınları

Kültürel iyeliklerin üretimini belirleyen kararsızlık ve rastlantı, Minuit Yayınları'ndan çıkan üç yapıtın satış eğrilerinde görülmektedir: Bir "yazın ödülü" alan bir yapıtın (A eğrisi), başlangıçta yüksek satışının ardından (1959'daki, 6 143 adet dağıtımın ardından, satılmayanlar çıkarıldıktan sonra, kitabın 1960'ta 4 298 satış yaptığı anlaşılmıştır), bu tarihten sonra yıllık satışında düşüş görülmektedir (yılda, ortalama 70 dolayında); Alain Robbe-Grillet'nin 1957'de yayınlanan ödüllü romanı *La Jalousie* (B eğrisi), ilk yılda 746 adet satmasının ardından, ancak dört yıl sonra (1960'ta) ilk satış düzeyine çıkabilmiştir ama 1960'tan başlayarak yıllık satışta sürekli bir yükseliş oranı gös-

tererek (1960 ile 1964 arasında yılda ortalama % 20, 1964 ile 1968 arasında % 19) 1968'de toplam 29 462'yi bulan bir satış rakamına ulaşmıştır; Samuel Beckett'in 1952'de yayınlanan *En attendant Godot*'su (Godot'yu Beklerken) (C eğrisi), beş yıl sonunda ancak 10 000 adet satılabilmiştir: 1959'dan başlayarak (1963 yılı dışında), % 20'ler dolayında gerçekleşen az çok düzenli bir artış göstererek (bu yıldan başlayarak, eğri, bir artış eğilimi gösterdiğinden), bu yapıt (14 298 adet satıldığı) 1968'de toplam 64 897'lik bir toplam satış rakamına ulaşmıştır. (Buraya, kesin bir başarısızlığı, daha açık bir anlatımla zarar ettiği için 1952'nin sonunda basımına son verilen *Godot*'nun durumunu eklemek gerekirdi.)

Böylece, farklı yayınevleri, uzun vadede riskli yatırımlara ve kısa vadede güvenli yatırımlara verdikleri yere göre ve aynı zamanda kalıcı yazarlarla geçici yazarlara, bildik etkinliklerini "gündelik konularla" zenginleştiren gazetecilere, deneme veya özyaşamöyküsel anlatılarla "tanıklıklarını" dile getiren "kişiliklere" ya da yerleşik bir estetik anlayışının kurallarına uyan profesyonel yazarlara ("ödül" yazını, başarılı romanlar, vd.) orantılı bir yer ayırmalarına göre nitelendirilebilir.

Örneğin, 1975'te Minuit (veya günümüzde POL) gibi küçük öncü yayınevleriyle Laffont, Groupe de la Cité, Hachette gibi "büyük yayınevleri" arasında bir karşıtlığa tanık olunmaktaydı. Bu ikisi arasında, Flammarion, Albin Michel, Calmann-Lévy gibi kalıtçılarca işletilen eski "geleneksel" yayınevleri bulunmaktaydı; bunlar, özellikle de eski bir "büyük yayınevi" olup bugün Hachette imparatorluğunca yutulan Grasset ile eski bir öncü yayınevi olan ve uzun bir süreden bu yana tam anlamıyla benimsenmiş, içinde bir işletmeci kuruluşla (yeniden basımlar, küçük boyutta basımlar, vd.) uzun vadeli kuruluşları ("Le Chemin", "Bibliothèque des sciences humaines") barındıran, daha sonra görüleceği üzere yazarlarının da *best-seller* ve aydın *best-seller* listelerinde yer aldığı Gallimard gibi, kalıtlarının hem bir güç oluşturduğu hem de engeller içerdiği yayınevleridir. Daha çok uzun vadeli üretime, dolayısıyla "aydın" kesi-

me yönelik yayınevlerinin oluşturduğu alt alana gelince, bir yanda Minuit (benimsenme yolundaki öncü anlayışı simgeleyen) öte yanda egemen konumda bulunan Gallimard arasındaki karşıtlık çevresinde dikkat çeker; Seuil Yayınevi merkez alanı simgeler.

Yayıncılık alanının iki ucu arasında ayırt edici bir görev yapan Robert Laffont ve Minuit Yayınevleri, çeşitli görünümleri içinde, alanın iki kesimini ayıran karşıtlığın kavranmasına olanak tanır. Bir yanda, her yıl çok sayıda yeni yapıt yayınlayan (yaklaşık 200) ve açık bir biçimde başarı peşinde koşan (1976 yılı için 100 000'in üzerinde yedi, 50 000'in üzerinde on dört ve 20 000'in üzerinde elli yapıtın basıldığı açıklanmıştır) büyük bir kuruluş (700 kişi çalıştırmaktadır) söz konusudur; bu da büyük tanıtım hizmetlerini, büyük reklam ve halkla ilişkiler giderlerini (özellikle kitapevlerine yönelik) ve aynı zamanda güvenli yatırım düşüncesinin yönlendirdiği bir seçim siyasasını (1975'e değin, yayınlanan yapıtların yarısına yakını, başka ülkelerde başarı kazanmış çeviri kitaplardır) ve *best-seller*[4] olma savını gerektirir: "Yayınevini yazınsal olarak nitelendirmeyenlerin" karşısına, yayıncı, Bernard Clavel, Max Gallo, Françoise Dorin, Georges-Emmanuel Clancier, Pierre Rey'den oluşan bir "ödül kazanmış yazarlar dizelgesi" çıkarır.

Tersine, on dolayında kişi çalıştıran, atölye niteliğinde küçük bir kuruluş olan Minuit Yayınevi yılda yirmi yapıttan daha az kitap yayınlar (roman veya tiyatro alanında yirmi beş yılda kırk kadar yazar); reklama bütçesinden son derece az bir pay ayırdığından (hatta pazarlamaya ilişkin en genel biçimleri yadsıyarak bunu stratejik bir özellik olarak benimser), ilk dönemlerinde olduğu gibi satışları genellikle 500'ün altındadır ("500'ün üzerinde satan ilk cep kitabı, bu yayınevinde basılan dokuzuncu kitaptır") ve baskı sayısı 3 000'in altındadır (1975'te gerçekleştirilen bir döküme göre, 1971'den bu yana, daha açık bir deyişle üç yıl içinde yayınlanan 17 yeni yapıttan 14'ünün satışı, 3 000' i bulmamıştı, kalan üç yapıtın baskısı da 5 000'i aşmamıştı): Yalnızca yeni yayınlar ele alındığında, yayınevi kendi fonlarıyla, bir başka deyişle üne kavuşan yayınların (örneğin *Godot*) kendisine kazandırdığı düzenli gelirle yaşamım sürdürmektedir.

Yeterli düzeye ulaşan sembolik sermayesini kullanma aşamasına giren bir kuruluş, iki farklı ekonomik anlayışa birlikte yer verir; bunlardan birisi üretim ve araştırmaya (Gallimard'da Georges Lambrichs'in kurduğu dizi gibi) yöneliktir, ötekisi de fonların kullanımını ve tutulmuş yapıtların dağıtımını ("La Pléiade" ve özellikle "Folio" ya da "Idées" türünden dizilerle) amaçlar. Bu iki ekonomik anlayış arasındaki uyumsuzluktan kaynaklanan çelişkiler kolaylıkla anlaşılabilir:[5] Bir ürün kategorisini üretmek, dağıtmak ve değerlendirmek için uygun gelen düzenlenim, bir başkası için uygun olmayabilir; üstelik, dağıtım ve işletme gereklerinin kuruma ve sorumluların düşünce biçimleri üzerine yüklediği ağırlık, riskli yatırımlara yol açabilecek yazarların önceden başka yayınevlerine yönelmemeleri durumunda bu yatırımları dışarlama eğilimine yol açar. Kurucunun devreden çıkmasının, kültürüne üretim kuruluşlarının gelişim mantığı içinde yer alan böyle bir süreci hızlandırmakla birlikte, açıklamaya yetmeyeceği de tartışma götürmez.

Yayın alanıyla benzerlikler taşıdığı için galeriler alanına ilişkin dizgeli bir inceleme birçok şeyi yinelemek anlamına geleceğinden, burada da eskiliğe (ve tanınmışlığa), dolayısıyla elde bulundurulan yapıtların tanınma düzeyine ve ticari değerine göre yapılan ayrımların, "ekonomi" ile bağlantılar içinde, ayrımları bir kez daha yetkin bir biçimde doğruladığı gözlemiyle yetinilebilir. Kendilerine özgü bir "ekürileri"* olmadığından, "satış galerileri" (sözgelimi Beaubourg), son derece farklı dönem, okul ve çağlardan ressamlara (soyut ressamlar denli gerçeküstücülüğün artçıları, kimi Avrupalı aşırı gerçekçiler, yeni gerçekçiler) görece bir seçmecilik anlayışıyla yaklaşır (1977'de); bir başka deyişle, ulaşılmaları daha kolay olduğundan (daha fazla övgü topladıkları veya "bezemeye" daha elverişli oldukları için), yapıtlar, profesyonel ya da yarı profesyonel koleksiyoncuların (bir kaynağın belirttiği gibi, "yaldızlı kadrolardan" ve "moda sanayicileri"nden oluşan) dışında da alıcılar bulabilirler; böylelikle, daha önceden dikkat çekmiş öncü ressam kesimlerini saptayabilir ve onlara biraz da tehlikeli bir tanınma biçimi, daha açık bir deyişle ücretlerin öncü galerilerden çok daha yük-

* Aynı yayıncının desteğini gören yazar ve sanatçı topluluğu. (Ç.N.)

sek olduğu bir pazar sunarak kendilerine çekebilirler.[6] Tersine, Sonnabend, Denise René veya Durand-Ruel gibi galeriler resim tarihinde çağ açarlar; çünkü bunların her biri kendi dönemlerinde, bir "okulu" bir araya getirmeyi başarabilmiş, *dizgeli bir seçimle* belirgin nitelik kazanmıştır.[7] Böylelikle, Sonnabend Galerisi'nde art arda sergilenen ressamlarda, Rauschenberg, Jaspers Johns, Jim Dine gibi ressamlarla "yeni Amerikan resmi"nden ve Pop Art'tan, zaman zaman *Minimal Art* etiketiyle nitelendirilen Oldenburg, Lichtenstein, Wesselman, Rosenquist, Warhol'a ve yoksul sanatın, kavramsal sanatın veya yazışmalı sanatın yeni araştırılarına uzanan bir sanatsal gelişimin mantığı gözlemlenebilir. Aynı biçimde, Denise René Galerisi'ne (1945'te kurulup, bir Vasarely sergisiyle açılan) ün kazandıran soyut geometrik anlayışla kinetik sanat, Max Bill ve Vasarely gibi iki savaş arası dönemin görsel araştırılarıyla (özellikle Bauhaus'un) yeni kuşağın optik ve teknolojik araştırıları arasında bir tür köprü oluşturan sanatçılar arasındaki bağlar da açıktır.

İki Kalıcılaşma Biçimi

Böylece, iki uçla bu iki uç içinde ortaya çıkan "ekonomi"nin iki görüşü arasındaki karşıtlık, ***kültürel üretim kuruluşunun*** iki ***yaşam çevrimi***, şirketlerin ***iki kalıcılaşma biçimi***, karşılıklı olarak birbirlerini dışarlayan üretici ve ürün arasındaki karşıtlık biçimine bürünür. Hisse senedi çıkaran (Laffont gibi) büyük şirketleri, sermayelerini hızlıca döndürmek zorunda bırakan genel giderlerin ağırlığı ve bunun sonucunda sermayenin verimli kullanılmasına yönelik kaygı, bu şirketlerin kültür siyasasını ve özellikle de basılacak metinlerin seçimini doğrudan etkiler.[8] Üstelik, bu kısa çevrimli üretim şirketleri, moda terziliği gibi, sürekli canlı tutulması ve belirli aralıklarla harekete geçirilmesi gereken bir dizi "tanıtım" görevlilerine ve kurumlarına sıkı sıkıya bağımlıdır.[9] Tersine, aynı zamanda yayınevinin yazarı da olan danışmanların katkısıyla, küçük yayıncı, yazarların ve yayınlanan kitapların tümünü kişisel olarak tanıyabilir. Basınla ilişkileri konusunda başvurduğu stratejiler, geçici uzlaşımların

yadsınmasını gerektiren ve başarıyla salt sanatsal değeri karşılaştırmaya yönelik olan alanın en özerk bölgesinin gereklerine yetkin bir biçimde uyum gösterir. Uzun çevrimli üretimin sembolik ve ekonomik başarısı (en azından başlarda), kimi "bulucular"ın etkisine, daha açık bir anlatımla, yayınevine güvenerek (yapıtlarını burada bastırarak, basılacak metinlerini bu yayınevine bırakarak, yazarlarından olumlu bir biçimde söz ederek, vd.) katkıda bulunan yazar ve eleştirmenlere ama aynı zamanda, düzeylerini yükseltmiş bir kitleyi eninde sonunda ortaya çıkartabilecek eğitim düzenine bağlıdır.

"Ticari" denilen ürünlerin alınması, alıcıların eğitim düzeyinden az çok bağımsızken, "katıksız" sanat yapıtları ancak bunların değerlendirilmesi için zorunlu koşul olan eğilim ve yetiyle donanmış tüketicilere seslenebilir. Buradan da, üretici-için-üreticilerin, sürekli karşı çıktıkları okul eğitimine yine de doğrudan bağımlı kaldıkları sonucu çıkar. Okul, Max Weber'e göre "başarı kazanmış yeni doktrini bir temele oturtmak ve dizgeli bir biçimde sınırlamak, eskisini yalvaçça saldırılar karşısında savunmak, kutsal değer taşıyan ve taşımayan şeyleri belirlemek ve bunları laiklerin inancına yerleştirmek" yükümlülüğünü taşıyan kiliseninkine benzeyen bir yer tutmaktadır: Aktarılmaya ve benimsenmeye değer olanla buna değmeyen şey arasındaki sınırlama aracılığıyla, benimsenmiş ve dışarlanmış yapıtlar arasındaki ve aynı zamanda benimsenmiş yapıtlara yönelik geçerli ve geçerli olmayan yaklaşım biçimleri arasındaki ayrımı sürekli olarak yineler. Bu işlev içinde, son derece ağır bir etkileme temposuyla öteki mercilerden ayrılır: *Bulucu* işlevlerine bağlı olarak, öncü eleştirmenler, genellikle sözcülüğünü, bazen emprezaryoluğunu yaptıkları sanatçı ve sanatlarının etkileyiciliklerini tanıtlamak için karşılıklı ilişkilere girmek zorundadır; akademi veya müze yöneticileri birliği gibi merciler, kültürel yargılarının çağdaşlar üzerinde etkili olması ölçüsünde, gelenekle ölçülü yenilikleri birleştirmek zorundadır. Eski yapıtların benimsenmesine ve uyumlu tüketicilerin üretim ve (okul niteliğiyle) benimsemesine ilişkin tekeli elinde tuttuğunu savunan okul kurumu, izlencelerinde yer vererek, yapıtları birer klasik gibi tanıtmaya da-

yanan benimsemenin bu sarsılmaz göstergesini ancak *post mortem** ve uzun bir süreç sonucunda verir.

Böylece, gelecekte pek bir iz bırakmayan *best-seller*'lar ile benimsenmelerini eğitim düzenine, dolayısıyla yaygın ve kalıcı pazarlarına borçlu, uzun vadeli *best-seller*'lar olan klasikler arasında tam bir karşıtlık vardır.[10] Akıllarda temel bölünme ilkesi olarak yer eden bu karşıtlık, yazarın, hatta başarısı ancak "katıksız" üretimin yasalarını ve özgül beklentilerini tam anlamıyla tanıması durumunda söz konusu olan basit tüccar ya da gözüpek bulucu olan yayıncının iki karşıt betiminin temelini oluşturur. Alanın en türedışı ucunda, daha doğru bir deyişle satışa yönelmiş yayıncı ve yazarlar ucunda ve bunları izleyen kitlenin gözünde başarı, özü gereği değerin güvencesidir. Pazar içinde başarıya başarı katan da budur: Baskı sayıları yayınlanarak *best-seller*'ların ortaya çıkmasına katkıda bulunulur; bir kitap ya da oyun için eleştirmenlerin yapabileceği en iyi şey de, onun "başarısını öngörmek"tir ("Hızla başarıya koşacaktır[11]"; "*Tournant*'ın başarılı olacağına gözü kapalı bahse girerim[12]"). Başarısızlık da kuşkusuz tartışmasız bir kınamadır: Okuru olmayanın yeteneği de yoktur (Robert Kanters, "Arrabal gibi yeteneksiz ve okuru olmayan yazarlardan" da söz eder).

Karşı uçta, hızla elde edilen başarı, kuşkulu bir yan taşır: Bu uçta başarı, ödülsüz bir yapıtın sembolik saygınlığının, bir ticari alışverişin basit bir karşılıklılık ilkesine indirgendiği izlenimini yansıtır. Bu dünyadaki çileyi öteki dünyadaki kurtuluşun koşulu gibi ele alan bu görüş, ilkesini sembolik simyanın özgül mantığında bulur: En değerli karşı-bağış olan "tanınma"yı, ancak karşılıksız gibi görüldüğünde elde edilebilen bir bağış gibi sunarak, bu mantık, yatırımların ancak birer karşılıksız ödünç biçiminde (ya da benzeri bir izlenim uyandıracak biçimde) işletilerek kazanç getirmesini savunur; ve, gelecek karşı-bağışı gizleyerek saf bir yücegönüllülüğe dönüştürdüğü bağışta olduğu gibi, en az çıkar güden yatırımlara yönelik kazancın anlaşılmasına, *araya katılan zaman dilimi* engel olur ve onu gizler.[13]

* Latince, "yazar öldükten sonra" anlamında. (Ç.N.)

"Ekonomik" sermaye, alanın sunduğu özgül kârları –ve aynı zamanda, genellikle vade sonunda getireceği "ekonomik" kârları–, ancak sembolik sermayeye dönüştüğünde sağlayabilir. Yazar için olduğu kadar eleştirmen için de, tablo satıcısı için olduğu kadar yayıncı veya tiyatro yöneticisi için de geçerli tek birikim, olguları (kişilik veya imza etkisi) ya da kişileri (yayın, sergi, vb. yollarla), topluma benimsettirme, dolayısıyla bir değer verme ve bu işlemin sonuçlarından yararlanma gücünü içeren tanınmış olmanın sermayesi niteliğinde bir ad, benimsenmiş ve ünlü bir ad edinmeye dayanır.

Ticari olmayan şeylerin, "katıksız" sanatın ticareti, içinde kapitalist öncesi mantığın ortaya çıktığı uygulayımlar sınıfına bağlanır (başka bir düzlemde, kuşaklar arasındaki ve daha genel olarak da ailenin ve *philia*'nın* tüm ilişkilerinin düzeni gibi):[14] Uygulayımsal *yadsıma*'lar olarak, *özü gereği ikili*, *anlaşılmaz* olan bu davranışlar, iki karşıt ama aynı derecede yanlış, temel ikicilik ve ikiyüzlülüğü gerek yadsımaya, gerek yadsınan şeye, gerek çıkar gütmemeye, gerekse çıkara indirgeyerek bozan bir okumaya yol açar. Bunların her türlü ekonomik anlayışı hiçe sayması, tam olarak, uygulamada –ve yalnızca betimlemelerde değil–, ancak salt "ekonomik" çıkarın ve "ekonomik" incelemenin ortaya çıkardığı uygulama gerçeğinin sürekli ve toplu bir biçimde bastırılması pahasına gerçekleşebileceği olgusunda yatar.

İçinde sanatla iş dünyasının birleştiği, tablo satıcısıyla yayıncının yadsıdığı "ekonomik" girişim, işleyiş yasalarına ve alanın özgül gereklerine kılgısal bir biçimde egemen olunarak yönlendirilmemesi durumunda, "ekonomik" bakımdan bile başarı kazanamaz. Kültürel üretim bakımından girişimci, benimsenmeyen (ama yadsınmayan) "ekonomik" gereklere en küçük düzeyde ödün vermeyi içeren gerçekçilikle bunları dışarlayan "çıkar gütmeme"ye dayalı inancın, tümüyle beklenmedik ya da en azından son derece seyrek bir bileşimini bir araya getirmelidir. Böylece, sanatçının romantik betimlemesinin yansıttığı ekonomik çıkardan arınmış anlayışa aykırı düşen en belirgin davranışlar içinde yer alan girişim düşüncesinin özgül biçimi

* Yunanca, "sevgi, haz, alışkanlık" anlamında (Ç.N.)

görülebildiğinde, "katıksız" sanatçının kutsanmış öyküsüne ilişkin yüceltimin olağanüstü bir örneğini oluşturan Beethoven'in, ekonomik çıkarlarını –özellikle de partisyonlarının satışından kaynaklanan yazar haklarını– vargücüyle savunmasının nedeni anlaşılır: Kararsızlık içinde kalmak pahasına, devrimci amaç "ekonomi"ye indirgenemeyen bir tutkunun "ekonomik" araçlarıyla donanmalıdır (örneğin, Beethoven'in durumunda, büyük çaplı orkestralarla çalışmak). Yine, her ne denli her şey "bulucu" gibi davranmayı amaçlayan yayıncı ya da tablo satıcısını katıksız satıcıyla karşıtlaştırsa da, yayıncı ya da tablo satıcısı, kuruluşunun ticari boyutunda ve kültürel boyutunda aynı esinli eğilimleri benimseyenlerle de (Arnoux gibi) aynı ölçüde karşıtlaşır: "Maliyet fiyatında veya baskıda yapılacak bir yanlış, satışlar çok iyi olsa bile bir felakete yol açabilir. Jean-Jacques Pauvert, *Littré*'nin yeniden basımı hazırlıklarına giriştiğinde, abone okur sayısının beklenmedik bir biçimde yüksek olması nedeniyle bu iş kazançlı bir görünüm sunmuştu. Ama, yayınlama aşamasında maliyet fiyatını hesaplamada yapılan bir yanlışlık, kitap başına yaklaşık on beş franklık bir zarara yol açmıştı. Yayıncı, bu işi bir meslektaşına devretmek zorunda kaldı.[15]" Sanat evrenindeki bu derin belirsizlik, bir yandan ellerinde sermaye bulunmayan yenilerin, sözü geçenlerin sembolik sermayelerini (o zamandan bu yana az çok "ekonomik" sermayeye dönüşen) oluşturdukları değerlere dayanarak, kendilerini pazara kabul ettirmelerine yol açar; öte yandan, sembolik yatırımlarının sembolik hatta "ekonomik" kazançlarından, yalnızca bu yadsınan düzen içinde yer alan "ekonomik" zorunlulukları göz önünde bulundurarak hesaplarını yapanlar ve bir şeyler ortaya koyanlar yeterince yararlanabilirler.

Küçük öncü kuruluşları "büyük kuruluşlar"dan ve "büyük yayınevleri"nden ayıran farklılıklar, ürünler bakımından geçici olarak "ekonomik" değerden yoksun olan "yeni" ile kesin bir biçimde değerini yitirmiş "eski" ve sürekli ya da düzenli bir biçimde artan "ekonomik" bir değer taşıyan "daha eski" veya "klasik"ler; veya üreticiler bakımından, bir kuşağa bağlanmaksızın daha çok gençlerden (biyolojik bakımdan) oluşan "dönemlerini tamamlamış" ya da "aşılmış" (bunlar, biyolojik yaş

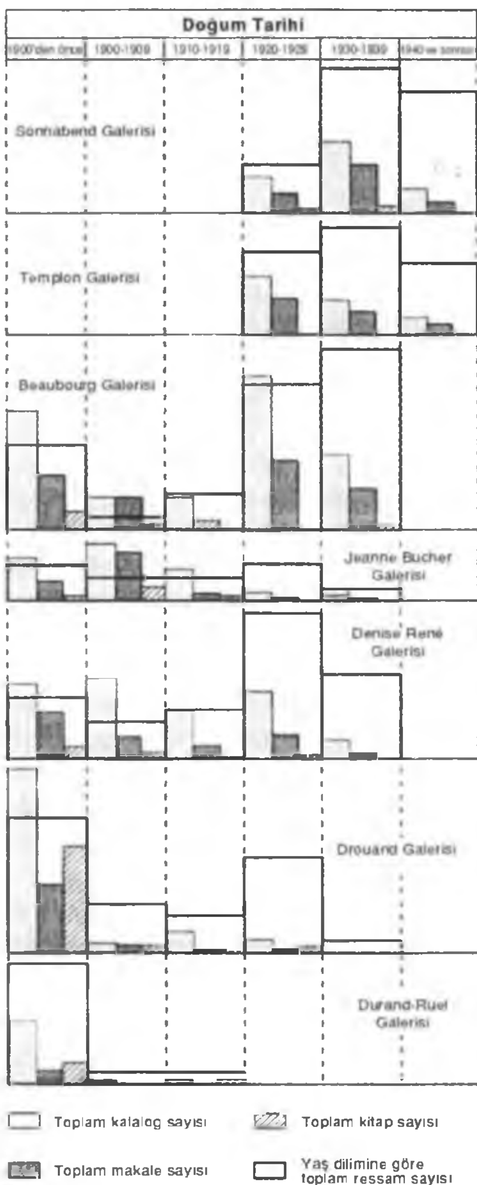
bakımından genç olabilir) yazarları bir araya getiren öncülerle benimsenmiş öncüler, "klasikler" arasındaki ayrıma eklenir.

Bunun doğruluğunu görmek için, ressamların (biyolojik) yaşıyla kendi uzam-zamanları içinde alanın bunlara sağladığı konumla ölçülen *sanatsal yaş* arasındaki bağıntıyı göz önünde bulundurmak yeterlidir. Öncü galerilerin ressamları, Seine nehrinin sağ kıyısındaki galerilerde sergiler açan kendi (biyolojik) yaşdaşlarıyla olduğu denli yapıtları bu galerilerde sergilenen daha yaşlı veya ölmüş ressamlarla da karşıtlaşırlar: Bunlarla birinciler arasında biyolojik yaş dışında ortak hiçbir nokta yoktur; sanatsal kuşaklar (devrimler) çerçevesinde değerlendirilen sanatsal yaş bakımından karşıtlaştıkları ikincilerle ortak noktaları da, bu saygınlığa kavuşmuş öncülerinin, alanın az çok eskimiş durumu içinde, benzer bir konumda bulunmaları ve gelecekte benzeri konumlara gelme (kataloglar, bunların yapıtlarını konu alan makale veya kitaplar gibi benimsenme göstergelerinin gösterdiği üzere) olasılığının yüksekliğidir.

Farklı galerilerin "tuttuğu[16]" ressamların tümünü ele alan yaş piramidi göz önünde bulundurulursa, önce, ressamların yaşıyla üretim alanı içinde galerinin ulaştığı konum arasında oldukça belirgin bir bağıntı görülür (bu bağıntı, yazarlar için de geçerlidir): Öncü galeri Sonnabend'de 1930-1939 diliminde (ve Templon'da 1920-1929 diliminde), tanınmış öncü galeri Denise René'de 1900-1909 diliminde yer alan kipsel yaş, Drouand'da (veya Durand-Ruel'de) 1900'den önceki dönemde ortaya çıkarken, hem öncü ile tanınmış öncü arasında, hem de "satış galerisi"yle "okul galerisi" arasında bir geçiş konumunda bulunan Beaubourg (ya da Claude Bernard) gibi galeriler çift kipli bir yapı sunarlar (1900'den önceki ve 1920-1929'daki kipsel nitelik).

Öncü ressamların durumunda (Sonnabend veya Templon' un sergilediği), biyolojik yaş ve sanatsal yaş (en yetkin ölçütünün, kuşkusuz resmin görece olarak özerk geçmişi içinde uygun biçemin ortaya çıkış dönemi olduğu), geçen yüzyılın en ünlü ressamlarının yanı sıra, "izlenimcilerin satıcısı" Drouand

Galeriler ve ressamları (1977'de)



veya Durand-Ruel gibi lüks ticaret alanına bağlanan Seine nehrinin sağ kıyısındaki galerilerde sergiler açan, geçmişin kurallarına ne olursa olsun bağlı kalan akademik sürdürücülerin durumunda uyumsuzluklar gösterebilir. İçinde bulundukları çağda, geçmişin öncülerinin yaptığını yapan (*taklitçiler* gibi, ama kendi hesaplarına) eski çağın bir tür fosili niteliğindeki bu ressamlar, kendi çağlarının olmadığını söyleyebileceğimiz bir sanat yapmaktadırlar.

Sanatsal yaş olarak, ama aynı zamanda sanatsal kalıcılığın ortaya çıktığı, parayı (geçici) ve kalıcı olamayan ünü yadsımaları bakımından bir anlamda iki kat "genç" öncü sanatçıların tersine, sanatlarının yaşı ve üretim taslakları, ama yanı sıra yapıtlarının biçeminin bir boyutunu oluşturduğu ve dünyasal gereklerle ödüllere dolaysız ve hemen boyun eğmeyi içeren yaşam biçimi bakımından fosil sanatçılar da, bir anlamda iki kat yaşlıdırlar.[17]

Öncü ressamlar, geçmişin öncüleriyle, bu öncü akımı izleyenlerden daha fazla ortak noktayı paylaşırlar; ve her şeyden önce, iyice tanınmış, genellikle güzel sanatlar okullarını bitirmiş, ödüller almış, akademi üyeleri, Légion d'honneur nişanı taşıyan, resmi siparişler alan fosil sanatçıların bol bol sahip olduğu sanat dışı, daha doğrusu *geçici benimsenme* göstergelerinin olmaması ortak noktalarıdır. Eğer geçmişin öncü akımı bir yana bırakılırsa, Drouant Galerisi'nin yapıtlarını sergilediği ressamların çoğunun, aslında öncü sanatçılarla bunları övenlerin sahip olduğu görüntünün her bakımdan tersi özellikler taşıdıkları gözlemlenir. Çoğunluğu taşra kökenli olan veya taşrada yaşayan bu ressamların Paris sanat yaşamına katılmaları, genellikle, bunların birçoğunu "ortaya çıkaran" bu galeriye bağlanmalarıyla gerçekleşir. Bunların çoğu ilk sergilerini burada açmış ve/ya da Drouand genç resim ödülüyle piyasaya "tanıtılmıştır". Öncü ressamlardan çok daha fazla Güzel Sanatlar Okulu kökenli olan (bunların yaklaşık üçte biri, Paris'te, taşrada veya geldikleri ülkede bulunan bir Güzel Sanatlar Okulu'nda, Uygulamalı Sanatlar Okulu'nda veya Dekoratif Sanatlar Okulu'nda eğitim görmüştür) bu ressamlar, genellikle şu ya da bu kişinin "öğrencisi" olduklarını belirtir ve bu kişi gibi akademik bir sanat uygularlar

(genellikle izlenimcilik sonrası), onun konularını ("deniz resimleri", "portreler", "yerineler", "köy sahneleri", "nüler", "taşra görüntüleri", vb.) ve ek uğraşlarını (tiyatro dekorları, lüks kitap resimleri, vb.) sürdürürler. Geçmişten yoksun bu sanat, onlara genellikle ödüller ve madalyalar gibi (133 sanatçıdan 66'sı için bu geçerlidir) ödünlemeler ve çeşitli çıkışlarla dolu ve benimsetme veya tanıma (aralarından birçoğu, sanat derneği üyesi, geleneksel büyük salonların kurul başkanı veya üyesidir) ya da öykünme ve tanıma kurumları içinde (taşrada güzel sanat yönetmeni, Paris'te, Güzel Sanatlar veya Dekoratif Sanatlar'da öğretmen, müze müdürü, vb.) belli konumları elde etmeyle doruğa çıkan gerçek bir *mesleki başarı* sağlar. İki örnek:

23 Mayıs 1914'te Paris'te doğdu. Güzel Sanatlar Okulu'na devam etti. New York ve Paris'te özel sergiler açtı. İki kitap resimledi. Paris'te Büyük Salonlar'a katıldı. 1932 Genel Yarışması'nda resim ödülü aldı. 1957 Menton 4. Bienali'nde gümüş madalya aldı. Yapıtları müzelerde ve özel koleksiyonlarda yer almaktadır.

1905'te doğdu. Paris Güzel Sanatlar Okulu'na devam etti. Bağımsızlar Salonu ve Sonbahar Salonu'nun üyesidir. 1958'de Paris Kenti Güzel Sanatlar Okulu'nun büyük ödülünü kazandı. Yapıtları, Paris Modern Sanatlar Müzesi'nde, Fransa'da ve başka ülkelerde sergilenmektedir. Honfleur Müzesi müdürüdür. Tüm dünyada birçok özel sergi açmıştır.

Son olarak bunların birçoğu da, "resmi ressam" işlevinin içerdiği "siparişler"i veya sosyete çevreleriyle içlidışlı olmayı da beraberinde getiren siyasal-yönetimsel ilişkiler aracılığıyla, Légion d'honneur gibi içinde bulundukları dönemde tanındıklarını gösteren, çağ içinde bir yer edinmekle kuşkusuz ters düşen belirgin unvanlar taşır:

1909'da doğdu. Manzara ve portre ressamıdır. Papa Jean XXIII ile 1957 ve 1959 arasında Drouant Galerisi'nde ser-

gilenen çağımızın ünlü kişilerinin (Cécile Sorel, Mauriac, vd.) portrelerini yaptı. Dönemlerinin Tanığı Ressamlar Ödülü'nü aldı. Kendisi de düzenleyicilerinden birisi olduğu Büyük Salonlar'a katıldı. 1961'de, Drouant Galerisi'nin Tokyo'da düzenlediği Paris Salonu'na katıldı. Tabloları, Fransa'nın birçok müzesinde ve tüm dünyada koleksiyonlarda sergilenmektedir.

1907'de doğdu. meslek yaşamına Sonbahar Salonu'nda başladı. İspanya'ya yaptığı ilk yolculuk, üzerinde büyük izler bıraktı ve Roma'da aldığı ilk büyük ödül sonrasında (1930), uzun bir süre için İtalya'da kalmaya karar verdi. Yapıtlarında özellikle Akdeniz ülkelerini: İspanya'yı, İtalya'yı, taşrayı ele alır. Lüks kitapları resimledi, tiyatro için dekor maketleri hazırladı. Enstitü'nün üyeliğinde bulundu. Paris, Londra, New York, Cenevre, Nice, Bordeaux, Madrid'de sergiler açtı. Yapıtları, birçok modern sanatlar müzesinde ve Fransa ile ülke dışındaki özel koleksiyonlarda yer almaktadır. Légion d'honneur nişanı sahibidir.[18]

Benzeri durum, yazarlar için de geçerlidir. Böylece, "düşünsel başarı kazanmış yazarlar" (daha açık bir anlatımla 1972 ile 1974 yılları arasında *La Quinzaine littéraire*'in "seçki"sinde adı geçen yazarların tümü), *best-seller* yazarlarından (bir başka deyişle 1972 ile 1974 yılları arasında haftalık *L'Express* dergisinin ödüllü yazarları arasında anılan yazarların tümü) daha gençtir ve genellikle yazın jürilerinden, özellikle de "aydınlar"ın gözünde en çok "sakıncalı" görülen jürilerden pek fazla ödül almazlar (% 63'e karşılık % 31) ve daha azı madalya sahibidir (% 22'ye karşılık % 4). *Best-seller*'ler, özellikle hızlı satışı olan yapıtlar konusunda uzmanlaşmış Grasset, Flammarion, Laffont ve Stock gibi büyük yayınevlerince yayınlanırken "aydın çevrelerde başarı kazanmış" yazarların yarısından çoğu, yapıtlarını, üretimi öncelikle "aydın" kesime yönelmiş olan üç yayınevi: Gallimard, Le Seuil ve Minuit'de yayınlatır.

Best-seller'lar ve tanınmış yazarlar[1]

Doğum tarihi	Express N:92	Quinzaine littéraire N:106
1900'dan önce doğanlar	4	7
1900/1909	10	27
1910/1919	17	15
1920/1929	33	28
1930/1939	11	15
1940 ve sonrası	5	5
TANINMAMIŞ	12	9

Belirtilen meslek	Express N:92	Quinzaine littéraire N:106
Yazıncı	35	32
Üniversitede görevli	5	48
Gazeteci	26	6
Psikanalist, Psikiyatr	·	2
Başka	10	7
TANINMAMIŞ	16	11

Oturduğu yer	Express N:92	Quinzaine littéraire N:106
*Taşra	5	13
- Paris yakınlarında	2	5
- Güneyde	1	4
- Başka bölgede	2	4
*Yabancı	2	4
*Paris ve Banliyöleri	62	57
- 6./7. arondisman	19	19
- 8./16./ Batı Banliyösü	23	11
- 5./13./14./15. arondisman	11	11
- Öteki arondismanlar	7	9
- Banliyö (Batı dışında)	2	7
TANINMAMIŞ	23	32

Ödül	Express N:92	Quinzaine littéraire N:106
Yok	28	68
Var	48	31
Renaudot ödülü alan	·	-
Goncourt		
" "	25	6
Interallié		
••	-	-
Fémina		
••	-	-
Médicis		
••	-	4
Nobel Ödülü	-	2
TANINMAMIŞ	16	7

Madalyalar	Express N:92	Quinzaine littéraire N:106
Yok	44	79
Var	35	22
Légion d'honneur ya da Ordre du mérite	28	18
TANINMAMIŞ	13	5

Yayıncılar*	Express N:92	Quinzaine littéraire N:106
Gallimard	8	34
Seuil	7	12
Denoël	3	6
Flammarion	11	5
Grasset	14	8
Stock	11	1
Laffont	18	3
Plon	1	4
Fayard	5	4
Calmann-Lévy	1	2
Albin Michel	5	-
Başka	11	33

* Aynı yazar farklı yayınevlerinde yapıt yayınlayabileceğinden, toplam, S'yi aşmaktadır.

1 Geniş aydın kitlenin benimsediği yazarlar bütününü saptamak için, 1972 ile 1974 arasında *Quinzaine littéraire*'de ayda bir yayınlanan bir bölüm olan "La Quinzaine recommande"da (La Quinzaine'in Önerileri) anılan yaşayan Fransız yazarların bütünü göz önünde tutulmuştur. Büyük kitleye yönelik yazarlar kategorisi için yapıtları 1972 ile 1973 arasında yüksek sayıda baskı yapan ve Paris ve taşradaki 29 büyük kitabevinden alınan bilgiler doğrultusunda, listesi düzenli olarak l'*Express*'te yayınlanan yaşayan Fransız yazarlar belirlenmiştir. *Quinzaine littéraire*'in seçkisi, yabancı yapıtların çevirisine (belirtilen yapıtların % 43'ü) ve çok ünlü yazarların (Colette, Dostoyevski, Bakunin, Rosa Luxembourg gibi) yeni basımlarına önemli bir yer ayırır; böylelikle aydın çevrenin kendine özgü güncelini izlemeye çalışır; l'*Express*'in listesi, aynı zamanda uluslararası düzeyde *best-seller* olmuş yabancı yapıtlardan çevirilerin (Desmond Morris, Mickey Spillane, Pearl Buck, vd.) yalnızca % 12'sine yer verir.

Daha türdeş kitlelerden oluşan Laffont ve Minuit'nin yazarları karşılaştırıldığında, bu karşıtlıklar daha da belirginlik kazanır. Açıkça daha genç olan bu son yazarlar arasında ödül kazananlar pek az, madalya alanlarsa daha da azdır[19]. Aslında, bu iki yayınevi, neredeyse karşılaştırılamaz iki yazar kategorisini bir araya getirir: Bir yanda egemen örnek, biçimsel araştırmalara dalmış ve "çağın" oldukça dışında olan "katıksız" yazarlar; öte yanda "hem tarih hem de gazetecilik" alanlarına bağlanan, "biyografiye ve toplumbilime, günceye ve serüven öyküsüne, sinematografik kesitleme ve türe tanıklığına yer veren yapıtlar üreten yazar-gazeteciler ve gazeteci-yazarlar ilk sırayı alır:[20]" Yazarlarımın listesine baktığımda, bir yanda kitap dünyasına Gaston Bonheur, Jacques Peuchmaurd, Henri-François Rey, Bernard Clavel, Olivier Todd, Dominique Lapierre, vd. gibi gazetecilikten katılmış kişilerle Jean-François Revel, Max Gallo, Georges Belmont gibi başlangıçta üniversitede görev yaparken tersine bir yol izleyenleri görüyorum." "Tecimsel" yayıncılığın belirgin bir ulamını oluşturan yazarlara, siyaset, spor veya gösteri dünyasının "kişileri"nden oluşan, genellikle ısmarlama ve zaman zaman da bir gazeteci-yazarın katkılarıyla yapıtlar veren tanık yazarları da eklemek gerekir.[21]

Kültürel üretim alanının gençliğe tanıdığı önceliğin, bir kez daha yetkenin ve bunun temelinde yer alan "ekonomi"nin yadsınmasına gönderme yaptığı açıktır: Yazarlar ve sanatçıların giyim biçimleri ve özellikle de özdeksel *hexis*'leriyle her zaman "gençliğin" yanında yer alma eğilimi göstermelerinin nedeni, gerçeklik düzleminde olduğu gibi tasarımda da, yaşlar arasındaki karşıtlıkla "kentsoylu" ciddi ve ciddiyet anlayışının "düşünsel" düzlemde yadsınması arasında türdeşlikler bulunmasıdır; bu türdeşlik, para ve yetke karşısında kalıcı ya da geçici bir uzaklık sunan egemen olan-olunan konumu ile çevrimsel bir nesnellik bağıntısı sürdüren para ve yetkelere olan uzaklık söz konusu olduğunda daha da kesindir.

Böylece, yetke konumuna ulaşmanın hem koşulu hem de sonucu olan olgun yaşın toplumsal belirtilerine ulaşmanın ve

yeniyetmelerin sorumsuzluk anlayışıyla birleşen uygulamaların (kültürel uygulamaların, hatta "öncü" siyasaların da içinde yer aldığı) bırakılmasının, sanatçılardan öğretmenlere, öğretmenlerden serbest meslek sahiplerine, bunlardan da yüksek memurlara ve patronlara gidildikçe daha erken ortaya çıktığı bir varsayım olarak öne sürülebilir; ya da aynı biyolojik yaştan kişilerin oluşturduğu bir sınıfın bireyleri, sözgelimi büyük okulların öğrencilerinin tümü, yöneldikleri nesnel gelecek doğrultusunda, farklı sembolik nitelik ve davranışlarla belirginlik kazanan farklı toplumsal yaşlardandır: Güzel Sanatlar Okulu öğrencisi, Yüksek Öğretmen Okulu öğrencisinden, o da Teknik Üniversite veya ENA* ya da HEC** öğrencisinden daha "genç bir hava" taşımak zorundadır. Yetke alanının egemen bölgesi içinde, cinsler arasındaki bağıntıyı ve özellikle de "kentsoylu kesimin" kadınlarından beklenen ve bunları egemen olanla egemen olunan kesimler arasında (özellikle "salonlar" aracılığıyla her zaman üstlenmiş oldukları) bir aracılık görevine yönlendirerek (yapısal bakımdan) "kentsoylu" gençlere ve "aydınlara" yaklaştıran egemen olan-egemen olunan konumunun sonuçlarını da aynı mantığa göre incelemek gerekir.

Çağ Açmak

Ama "gençliğe" ve buna bağlı olan değişim ve özgünlük değerlerine tanınan ayrıcalık, yalnızca "sanatçılar"ı "kentsoylular"a bağlayan ilişkiden yola çıkılarak tam anlamıyla anlaşılamaz; bu ayrıcalık, aynı zamanda üretim alanının değişiminin özgül yasasını da, daha doğrusu ayrımın eytişimini de dile getirir: Bu da, "çağ açmış" kurumları, okulları, yapıtları ve sanatçıları eskimeye, ***klasikleşmeye veya gözden düşmeye, tarihin dışına*** atılmaya ya da "tarihe geçmeye", "yaşarken" en uyuşmaz nitelikler sunan eğilim ve okulların yüceltilip, kurumlaştırılıp, etkisizleştirildikleri için sürtüşmeden bir arada varlıklarını sürdürdükleri benimsenmiş ***kültür***'ün sınırsız şimdiki zamanına götürür.

* ENA: École Nationale d'Administration. (Siyasal Bilimler Okulu. Ç.N.)
** HEC: Haute École de Commerce (Yüksek Ticaret Okulu. Ç.N.)

Kalıcılaşma, özellikle çağ açtıkları zaman kaçınılmaz bir biçimde modası geçen üretim biçimlerine (etken veya edilgen bir biçimde) bağlı kalan girişimleri ve yazarları etkiler; bu durum, onların aşkın ve sonsuz ilkelere dönüşerek yeniliği kabullenmeyi, hatta görmeyi yasaklayan algılama veya değerlendirmeye yönelik imgelem tasarımları içine kapatıldıklarında gerçekleşir. İşte böylece, bir dönemde ortaya çıkarma işlevini üstlenmiş olan bir satıcı veya yayıncı, eleştirmenlerin, okurların ve aynı zamanda öncü kuşakların ürettiği imgelem tasarımlarını uygulamakla yetinen daha genç yazarların konumlarını belirledikleri toplumsal tanım içinde, yine kendisinin üretimine katkıda bulunduğu *kurumsal kavram* ("Yeni Roman" ya da "yeni Amerikan resmi" gibi) içinde kapalı kalmaya göz yumabilir.

"*Yenilik* amaçlıyor, herkesin gittiği yolun dışına çıkmayı istiyordum. İşte bu nedenle ilk sergimi Vasarely'ye adadım diye yazar Denise René. O, bir *araştırmacı*'ydı. Daha sonra, 1945'te Atlan'ı sergiledim, çünkü *sıradışı*, *farklı*, yeni bir kişiydi. Bir gün, tanınmamış beş ressam: Hartung, Deyrolle, Dewasne, Schneider, Marie Raymond resimlerini getirip bana gösterdiler. Bu *titiz*, *katı* yapıtlar karşısında, bir anda izleyeceğim yol belirlenmiş oldu. Bunlarda, tutku uyandırmak ve sanatsal sorunları *gündeme getirmek* için yeterince *dinamit* vardı. Bunun üzerine 'Genç Soyut Resim' sergisini açtım (Ocak 1946). *Savaş dönemi* benim için açılmış oluyordu. Önce, 1950'ye değin soyut anlayışı bütünüyle *benimsettirmek*, figüratif resmin *geleneksel konumunu sarsmak* için savaştım; bu resmin, o dönemde son derece egemen bir yer tuttuğu *günümüzde unutulmuş gibidir.* Ardından, 1954'te soyut resimde bir patlama oldu: Bu konuya *yürekten katılan*, çok sayıda sanatçıyı kapsayan kendiliğinden oluşmuş bir kuşağın varlığına tanık olundu. 1948'den bu yana *soyut anlayış* için bir savaşım veren Galeri, genel beğeniyi *kabul etmeyip*, *katı* bir seçimde direndi. Bu seçim, yüzyıl başındaki *büyük* plastik *devrimlerden kaynaklanan* ve günümüzde yeni araştırmacıların geliştirdikleri yapıcı soyut anlayış yönünde oldu. Tüm canlılığını aralıksız bir biçimde ortaya koyan soylu, *ağırbaşlı bir yalınlık* taşıyan bir sanat söz konusuydu. Neden giderek *yalnızca hazır*

sanatı savunur duruma gelmiştim? Bunun nedenlerini kendimde aramam gerekirse, sanırım hiçbir akımın, *çözülme tehlikesi* ve aralıksız bir yaratım içinde bulunan bir dünyada, sanatçının başarısını bu denli yetkin bir biçimde ortaya koyamadığını düşünüyordum. Herbin'in, Vasarely'nin yapıtlarında *karanlık güçlere, çöküşe, çarpıklığa* yer yoktur. Bu sanat, yaratıcının mutlak egemenliğini kesin bir biçimde dile getirir. Bir pervane, bir gökdelen, Schoffer'in bir yontusu, Mortensen'in, Mondrian'ın bir yapıtı: İşte beni rahatlatan yapıtlar. Bunlarda, insan *aklı*'nın üstünlüğü, insanın *karmaşa* karşısında kazandığı başarı göz kamaştırıcı bir biçimde ortaya çıkar. Bana göre sanatın görevi de budur. Coşku da büyük oranda bu sanattan payını alır.[22]"

Burada, ilk seçimlerin temelinde yer alan kararın, "titiz" ve "katı" yapılara duyulan beğeninin nasıl kaçınılmaz yadsımaları içerdiği, ilk "buluş"u olanaklı kılan algılama ve değerlendirme kategorilerinin uygulanması durumunda, eski üretim ve algılama imgelem tasarımlarından kopuştan kaynaklanan her yapıtın, nasıl biçim dışı ve karmaşanın yanına itildiği görülmektedir; son olarak da, bir başka dönemde sapkın olarak görülen örnekleri benimsetmek için verilen savaşlara özlemle başvurmanın, yeni bir gelenekçiliğe dönüşen şeye sapkınca karşı çıkışa kişinin kendini kapatmasını geçerli kılmaya nasıl katkıda bulunduğu anlaşılmaktadır.

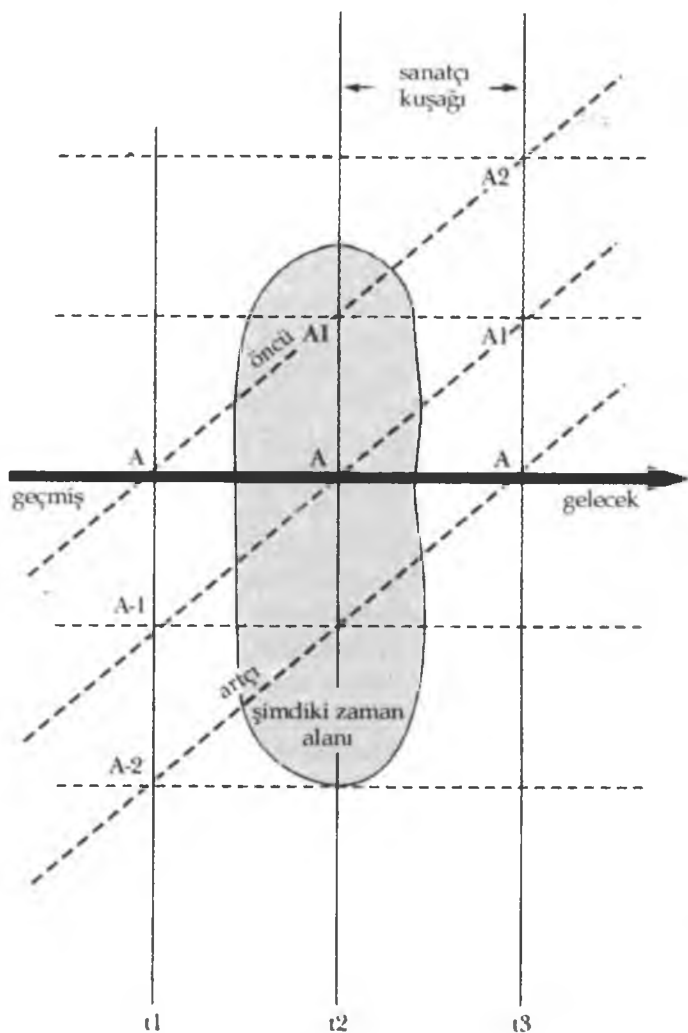
Alanın tarihinin, geçerli algılama ve değerlendirme kategorilerinin benimsetilmesini tekele almak için verilen savaşın tarihi olduğunu söylemek yeterli değildir; alanın tarihini, *mücadele*'nin kendisi oluşturur; alan, savaş aracılığıyla zaman içinde bir yere oturur. Yazarların, yapıtların veya okulların kalıcılaşması, geçmişe mekanik bir kayışın ürünü olmanın ötesine geçer: Çağ açmış olanlarla kalıcı olmak için çabalayanlar ve zamanı durdurmaktan, içinde bulunulan zamanı sonsuzlaştırmaktan bir çıkarı olanları geçmişe gömmeksizin kendileri de bir çağ açamayanlar arasındaki savaş içinde ortaya çıkar; süreklilik, kimlik, öykünmeyle çıkar birliği güden egemen olanlar ile kesintililiğe, kopuşa, farklılığa, devrime ilgi duyan egemen olunanlar, yeniler arasındadır bu savaş. *Çağ açmak*, ayrımsız bir biçimde *yeni bir konu-*

mu yerleşik konumların ötesinde, bu konumların *ilerisinde*, *öncü olarak var etmek* ve farklılığı benimseterek zamanı üretmektir.

Bu yaşam mücadelesinde ayakta kalabilmek için, en uygun durumda, bir yapıtlar ya da üreticiler bütününe bağlı olan niteliklerin en yüzeysellerini ve en göz önünde olanlarını saptamayı amaçlayan *ayırıcı özellikler*'in yeri anlaşılmaktadır. Sözcüklerin, okul veya topluluk adlarının, özel adların önemi, ancak olguları ortaya koymalarından kaynaklanmaktadır: Ayrıcı göstergeler olarak, var olmanın farklı olmaktan, ister bir özel ad, isterse bir cins ad (bir topluluğun adı) söz konusu olsun, "bir ad edinmekten" geçtiği bir evren içinde varoluşu üretirler. Birer *yapmacık kavram*, yeni resim içinde kendini gösteren Pop Art, Minimal Art, Process Art, Land Art, Body Art, Kavramsal Sanat, Arte Povera, Fluxus, Yeni Gerçekçilik, Yeni Figürasyon, Destek-Yüzey, Yoksul Sanat, Op Art gibi okul ya da toplulukları adlandırarak benzerlikleri ve farklılıkları ortaya koyan sınıflandırmanın *uygulayımsal* araçları, sanatçıların kendilerinin veya onların unvanlı eleştirmenlerinin sürdürdüğü *tanınma savaşımı* içinde ortaya çıkarlar ve galeriler, topluluklar ve ressamlar arasında ayrımlaşmayı sağlayan, ayrıca bunların yaptığı ya da önerdikleri ürün niteliğine de sahip olan *tanınma göstergesi* işlevi taşırlar.[23]

Bu alana yeni katılanların ellerinden, varlıklarını kabul ettirdikleri, bir başka deyişle geçerli farklılığa, hatta az çok uzun süren bir dönem içinde tekelci yasallığa ulaştıkları hareket içinde bile kendilerini karşılaştırdıkları tanınmış üreticileri, dolayısıyla ürünlerini ve bunlara bağlı kalanların beğenilerini *sürekli bir biçimde geçmişe göndermekten* başka bir şey gelmez. Böylece ressamlar ve yazarlarda olduğu gibi galeriler ve yayınevleri de sanatsal yaşlarına, daha doğru bir anlatımla sanatsal üretim biçimlerinin eskiliğine ve aynı zamanda bir algılama ve değerlendirme örneği olan üretici taslağın benimsenmesi ve yayılması derecesine göre bir dağılım gösterir. Galeriler alanı, *eşsürem içinde*, 19. yy'ın sonundan bu yana, sanat akımlarının tarihini ortaya koyar: Önemli galerilerin her biri, az çok uzak bir geçmiş içinde öncü galeri niteliği taşımıştır ve tanınmalarını (dolayısıyla daha

Sanatsal üretim alanında zamansallık



pahalı satılmalarını sağladıkları) yapıtlar gibi, zaman içinde doruk noktalarının daha uzak olması ve "markaları"nın ("Geometrik Soyut" veya "Amerikan Pop") geniş ölçüde tanınması ve benimsenmesi ölçüsünde daha çok tanınmışlar, ama aynı zamanda bir yazgı olarak bu "marka"ya tutsak kalmışlardır ("İzlenimcilerin satıcısı Durand-Ruel").

Zaman içinde her dönemde, niteliği ne olursa olsun bir savaşım alanında (bütünü içinde toplumsal alan, yetke alanı, kültürel üretim alanı, yazınsal alan, vd.), bu savaşa katılan etken kişi ve kurumlar hem birbirlerinin çağdaşıdır hem de zaman bakımından birbirleriyle uyuşmazlar. Geçmişteki bir yazarın da bu savaşımın bir beklentisi niteliği sunması ölçüsünde şimdiki zamanda varlığını sürdürmesi olgusunun gösterdiği gibi, *şimdiki zaman alanı*, savaş alanının bir diğer adından başka bir şey değildir. Aynı dönem içinde yer alma olarak çağdaşlık, ancak uyumsuz zamanları, daha doğrusu birbirlerinden zaman bakımından ve zamanla bağıntıları içinde ayrılmış etken kişi ve kurumları *eşsüremli kılan savaş içinde* ortaya çıkar: Kimileri, içinde bulundukları zamanın ötesinde yer aldığından çağdaşlarını tanımazlar ve çağdaşları da onları ancak başka öncü üreticiler arasında sayar ve izleyicileri de ancak gelecekte ortaya çıkar; gelenekçi ve tutucu olan kimileri, çağdaşlarını ancak geçmişte yer alanlar arasından seçer (şemada yer alan noktalı yatay çizgiler, bu gizli çağdaşlığı gösterir).

İleri bir tutum ortaya koyarak çağ açabilecek nitelikteki bir grubun ortaya çıkmasıyla oluşan zamansal devinim, şimdiki zaman alanının yapısındaki bir aktarımla, bir başka deyişle belli bir alan içinde birbirleriyle karşıtlaşan, zamansal bakımdan aşamalanmış konumların aktarımıyla açığa çıkar; konumların her biri böylece, aynı zamanda toplumsal bir aşamalanma olan zamansal aşamalanma içinde bir basamak kayar (yanlamasına noktalı çizgiler, farklı dönemlerdeki alanlar içinde yapısal bakımdan eşdeğerli konumları –sözgelimi öncü akım– bir araya getirmektedir). Öncü akım, tanınmış öncülerin *sanatçı kuşağı*' ndan (iki sanatsal üretim biçimi arasındaki sapma olarak anlaşılan), her evrede ayrılmış olur; tanınmış öncü kuşak da, alana girdiği sırada, daha önce tanınmış olan bir başka sanatsal öncü

kuşağından ayrılır. Buradan, toplumsal uzam içinde olduğu gibi sanatsal alanın uzamı içinde de biçemler ve yaşam biçimleri arasındaki mesafelerin, en yetkin biçimde, ancak zaman bakımından ölçülebileceği sonucu çıkar.

Değişimin Mantığı

Üretim alanına egemen olan tanınmış yazarlar, giderek daha çok okunduklarından ve özgül bir eğitime bağlı olsun ya da olmasın az çok uzun bir tanınma süreci aracılığıyla herkese açık bir nitelik kazanmaları ölçüsünde kabul edilebilir nitelik kazandıklarından, yavaş yavaş piyasaya da kendilerini benimsettirme eğilimi gösterirler. Bunların egemenliğine karşı geliştirilen stratejiler, genellikle bunlar aracılığıyla, belirtici yapıtlarının seçkin tükecilerini hedefler ve etkiler. Yeni bir üreticiyi, yeni bir ürünü ve yeni bir beğeni düzenini belli bir dönemde piyasaya kabul ettirmek, geçerlik derecesine göre aşamalanma gösteren üreticiler, ürünler ve beğeni dizgelerini geçmişe itmek demektir. Üretim alanına zamansal nitelik kazandıran devinim, aynı zamanda beğenilerin zamansallığını (tüketim seçimlerinde somut bir biçimde ortaya çıkan yeğlemeler dizgesi olarak kabul edilen) tanımlamaya da olanak tanır.[24] Üretim alanının aşamalanmış uzamının farklı konumlarının (ayrımsız olarak kurumların, galerilerin, yayınevlerinin, tiyatroların adlarıyla veya sanatçı ya da okul adlarıyla ayırt edilebilen) toplumsal bakımdan aşamalanmış beğenilere denk düşmesi nedeniyle, alan yapısındaki her dönüşüm, beğenilerin yapısında, daha açık bir deyişle gruplar arasındaki sembolik ayrımlar dizgesinde bir aktarıma yol açar: Öncü sanatçıların beğenisi, "aydınlar"ın beğenisi, "kentsoylular"ın ileri beğenisi ve taşralı "kentsoylu" beğenisi arasında ortaya çıkan (1975'te) karşıtlıklara benzeyen ve Sonnabend, Denise René ya da Durand-Ruel galerilerinin simgelediği piyasalarda bir anlatım olanağı bulan karşıtlıklar, Denise René'nin öncülüğü simgelediği bir uzam içinde 1945'te veya bu ileri konumu Durand-Ruel'in elinde bulundurduğu 1875'te de yine etkili bir biçimde kendilerini dile getirebilirlerdi.

Bu örnek, günümüzde son derece açık bir biçimde kendini kabul ettirir; çünkü sanatsal alanla tarihinin neredeyse yetkin bir biçimde birleşmesi nedeniyle, alana yeni bir konum kabul ettirerek çağ açan her sanat eylemi, daha önceki sanatsal edim, dizininin tümünü "yerinden oynatır." Ayırıcı her "yenilik" dizisinin son eylemde aşağı yukarı var olması nedeniyle estetik bir eylem, dizi içinde başka bir düzeyde yer alan başka hiçbir diziye indirgenemez ve dizinin kendisi de birliğe ve değişmezliğe yönelir.

Böylece, Marcel Duchamp'ın belirttiği gibi, geçmiş biçemlere *geri dönüş*'lerin hiçbir zaman bu denli sık olmamasına bir açıklık getirilir: "Biten yüzyılın belirgin özelliği, *double barrelled gun** olmasıdır: Kandinsky, Kupka soyutlamayı buldular. Daha sonra soyutlama yok oldu. Bir daha bundan söz edilmeyecektir. Amerikalı soyut dışavurumculardan otuz beş yıl sonra yeniden ortaya çıktı. Kübizmin, savaş sonrası Paris Okulu'yla zayıflamış bir biçimde yeniden ortaya çıktığı söylenebilir. Dada da aynı biçimde ortaya çıkmıştır. İki el ateş, ikinci bir soluk. Bu, yüzyılımıza özgü bir olgudur. 18. veya 19. yy'da böyle bir şey söz konusu olamazdı. Romantizmin ardından Courbet geldi. Ve romantizm hiçbir zaman yeniden ortaya çıkmadı. Ön-Rafaello'cular bile romantikliğin bir yinelenmesi değildir".[25]

Aslında, bu geri dönüşler, kendisi de bu geri dönüşlerin bulduğu şeyin olumsuzlanması (olumsuzlanmanın olumsuzlanması, vd.) özelliği taşıyan bir şeye olumsuz bir gönderim (yansılamalı bir amaçla yapılmadığında) ile buldukları şeyden ayrıldıklarından, her zaman *görünürde* kalırlar.[26] Tarihinin güncel aşamasına ulaşmış sanatsal ya da yazınsal alanda, tüm eylemler, tüm devinimler, tüm belirimler bir ressamın yerinde bir biçimde söylediği gibi "bir ortam içinde bir tür göz kırpmalardır:" Çağdaş ya da eski başka sanatçılara sessiz ve gizli birer gönderim olan bu göz kırpmalar, ayrım düzeneği içinde ve bu düzenek aracılığıyla, her zaman özü, daha doğrusu yapıtın, bunların

* "Çift namlulu silah, çiftc." (Ç.N.)

sessiz bir izinden başka bir şey olmadığı karşılıklı bağıntıları ve etkileşimleri göremeyen acemiyi dışarlayan bir ortaklığı doğrular. Alanın yapısı da her üretim edimi içinde hiçbir zaman bu denli var olmamıştır.

Türdeşlikler ve Önceden Saptanmış Uyum Etkisi

İstemle ("ticari olan"la, "ticari olmayan"ın istemi) bağıntısı bakımından tümü de aynı temel karşıtlık çevresinde düzenlendiklerinden, farklı kültürel iyelik türlerinin –resim, tiyatro, yazın, müzik– üretim ve dağıtım alanları, kendi aralarında yapısal ve işlevsel türdeşlik sunar ve ayrıca müşterilerin büyük bir çoğunluğunun bir araya geldiği saygınlık alanı içinde yapısal bir türdeşlik bağıntısını da sürdürürler.

Bu yapı, uzamsal bir bölünmenin nesnelliği içine katılan Seine nehrinin sağ yakasıyla sol yakası arasındaki karşıtlığın, aynı zamanda kafalarda da bir bölünme ilkesi gibi bir işlev taşıdığı tiyatroda özellikle belirgindir. Böylece, "kentsoylu tiyatro" ile "öncü tiyatro" arasında, yazarların, yapıtların, biçemlerin, konuların kılgısal olarak sınıflandırılmasına olanak tanıyan bir bölünme ilkesi gibi işlev gören farklılık, Paris'teki farklı tiyatroların sürekli izleyicilerinin toplumsal nitelikleri (yaş, uğraş, konut, tiyatroya gitmedeki sıklık, bu etkinliğe ayrılabilen para, vd.) denli, oyunları sergilenen yazarların (yaş, toplumsal köken, konut, yaşam biçimi, vd.) ve tiyatro yapıtları ya da kuruluşların son derece uyumlu niteliklerinde de ortaya çıkar.

Gerçekte, "araştırma tiyatrosu" bu bağıntıların tümü bakımından "bulvar tiyatrosu"yla karşıtlaşır: Bir yanda ödenekli büyük tiyatrolar (Odéon, Théâtre de l'Est parisien, Théâtre national populaire) ile ekonomik ve kültürel bakımdan riskli kuruluşlar olan, görece bakımdan düşük fiyatlarla uzlaşımlardan ayrılan (içerik ya da sahneye koyuş bakımından) oyunlar sergileyen, genç ve "aydın" (öğrenciler, öğretmenler, vd.) kitleye seslenen sol yakanın kimi küçük tiyatroları (Vieux Colombier, Montparnasse, vd.);[27] öte yanda, parasal getiri kaygısının son

derece sakınımlı kültürel stratejiler edinmeye zorladığı, risk almayan ve müşterilerini de riske atmayan sıradan ticari kuruluşlar olan "kentsoylu" tiyatrolar vardır: Bunlar, yalnızca eğlendirme amacı taşıyan oyunlara yüksek ücretler ödemeye hazır, yaş ortalaması yüksek, "kentsoylu" (yüksek memurlar, serbest meslek sahipleri ve şirket yöneticileri) bir izleyici kesimine güvenli ve uygun bir gelir karşılığında, sınanmış ve tasarlanmış oyunlar sergiler; bu oyunlar, kurgularıyla olduğu denli sahnelenme biçimleriyle de bir yüzyıldır değişmeden kalmış bir estetik anlayışının ana kurallarına uyarlar: Bunlar, gerek sinema ve müzikhol sanayisinden alınan bir yönteme göre, dağıtımı ve kısmen de finansmanı asıl oyunun sorumlularınca sağlanmış yabancı yapıtların Fransız uyarlaması, gerekse geleneksel bulvar tiyatrosunun en çok ses getirmiş yapıtlarının yinelendiği gösterilerdir.[28] Bu ikisi arasında, klasik tiyatrolar (Comédie-Française, Atelier), izleyicilerini saygınlık alanı içindeki tüm bölgelerden aşağı yukarı eşit bir biçimde toplayan ve yansız ya da seçmeci izlenceler, "öncü bulvar" (*La Croix*'nın bir eleştirmeninin kullandığı sözcükle) veya tanınmış öncü izlenceler sunan yansız alanları oluştururlar.

Uzun bir süreden bu yana tüm sanat türlerinde yer alan bu yapı, günümüzde ürünlerin üretimi ve algılanmasını düzenleyen düşünsel bir yapı gibi işlev görme eğilimini yansıtır:[29] Sanat ve para ("ticari" olan) arasındaki karşıtlık: tiyatro, sinema, resim, yazın konularında sanat olanla olmayan, "kentsoylu" sanatla "aydın" sanat, "geleneksel" sanatla "öncü" sanat arasında bir sınır getirmeyi savlayan yargıların birçoğunun üretici ilkesidir.

Benzerleri arasından bir örnek: "Mesleği, gereci, vd. bakımlardan nitelikli bir ressam tanıyorum, ama yaptığı şey bana göre tümüyle ticari; ekmek yapar gibi yapıt üretiyor [...]. Sanatçılar üne kavuştuklarında, genellikle uyduruk şeyler yapma eğilimine kapılıyorlar" (galeri yöneticisi, söyleşi). Öncü anlayış, paraya olan ilgisizliği ve aykırı düşüncesi dışında pek fazla bir güvence sunmuyor: "Onun için para önemli değildir: Topluma

hizmet etmenin de ötesinde, kültürü karşı çıkmanın bir aracı gibi görmektedir.[30]"

Yazarlar uzamıyla tüketiciler (ve eleştırmenler) uzamı arasındaki yapısal ve işlevsel türdeşlik ve üretim uzamlarının toplumsal yapısıyla yazarların, eleştirmenlerin ve tüketicilerin (yine bu yapılara göre örgütlenmiş) ürünlere uyguladığı düşünsel yapılar arasındaki uyum, sunulan yapıtların farklı kategorileriyle farklı kategorilerden izleyicilerin beklentileri arasındaki *rastlaşma*'nın temelinde yer alır. Bu rastlaşma o denli inanılmazdır ki, sunumun bilinçli bir biçimde isteme uyarlanmasının bir sonucu gibi gözükebilir. Eğer, özellikle "ticari" uçta kinik hesap açıktan açığa bir yer tutmaktaysa da bu, kültürel ürünlerin üreticileri ve tüketicileri arasında gözlemlenen uyumu sağlamak için ne gerekli ne de yeterlidir. Böylece, eleştirmenler, düşünsel alan içindeki konumlarıyla saygınlık alanı içinde izleyicilerinin konumlarının, nesnel bir ortaklığın (tiyatronun gerektirdiği ilkelerin aynısı üzerine kurulu) temelini oluşturması durumunda izleyicilerine karşı görevlerini yerine getirebilirler; bu da, eleştirmenlerin, kitlesinin çıkarlarını en içten, dolayısıyla en etkili bir biçimde savunmalarının, ancak hasımlarına, üretim alanı içinde kendi çıkarlarına ters düşen konumlarda bulunan eleştirmenlere karşı kendi çıkarlarım savunmaları durumunda olanak kazanmasını sağlar.[31]

Okurlarının görüşlerini hiçbir zaman benimsemediklerini kesin bir biçimde ortaya koyduklarında, en ünlü eleştirmenlerin kamuoyunun beklentilerine karşılık verdiği düşünülebilir; ve bunların eleştirilerinin etkinlik ilkesi, halkın beğenilerini pohpohlayan bir uygunlukta değil, yetkin bir içtenliğe olanak tanıyan, aynı zamanda inanılır, dolayısıyla etkili olmak için gereken nesnel bir uyumda yatar.[32] *Le Figaro*'nun eleştirmeni, bir gösteriye hiçbir zaman yalın bir tepki vermez; "aydın" eleştirinin tepkilerine karşılık verir; aynı zamanda bu eleştirinin ortaya çıktığı üretici karşıtlığa da egemen olduğundan, bu eleştirmen aydın eleştiriyi daha biçimlenmeden önce sezgileyebilecek niteliktedir. Egemen olunan konumda bulunan "kentsoylu"

estetik anlayışının eksiksiz ve sakınımsız bir biçimde kendini dile getirdiği durumlarla oldukça az karşılaşılır ve "bulvar"ın övgüsü, neredeyse her zaman onun değerini yadsıyanların değerlerinin geçersizliğini ortaya koyan bir savunma biçimine bürünür. Böylece, Herb Gardner'in anahtar sözcüklerle dolu ("Ne büyük bir doğallık, ne kibarlık, ne rahatlık, insana özgü ne sıcaklık, ne esneklik, ne incelik, ne enerji ve ne sezgi, aynı zamanda ne kadar büyük bir şiir ve sanat") bir övgüyle sonuçlandırdığı oyunu *Des Clowns par milliers*'yi ele alan bir eleştiride, Jean-Jacques Gautier şöyle yazar: "İnsanı güldürüyor, eğlendiriyor, akıl, taşı gediğine koyma yetisi, sıradışılık anlayışıyla dolu, dinlendirici, rahatlatıcı, aydınlatıyor ve büyülüyor; boşluğun bir biçimi olan ciddiye, hoşgörü yoksunluğu demek olan ağırbaşlılığa yer vermiyor [...]; uydumculuk karşısında son silah olarak gülmeceye başvuruyor; içinden güç ve sağlık fışkırıyor, somutlaşmış bir düşlem ve gülmenin öne çıktığı bir anlayış içinde kendini çevreleyenlere insan ve erkeklik onuruna ilişkin bir ders vermeyi amaçlıyor; özellikle kendisini çevreleyen insanların, ***gülmenin bir kuşku konusu olarak görüldüğü dünyada, gülmekten utanç duymamalarını*** savunuyor.[33]"

Egemen betimlemeyi (sanatsal alanda) tersine çevirmek ve uydumculuğun, öncü anlayışın yanında olduğunu ve onun "kentsoylu" uydumculuğunun geçersizliğini ortaya koyan açıklamasını tanıtlamak söz konusudur: Gerçek gözüpekliği, "kentsoyluların" beğenisini toplamak pahasına karşı uydumculuğun uydumculuğuna meydan okuyanlar gösterir[34]"... Her "kentsoylu"nun anlayamayacağı düzeyde olan tutumlardaki bu altüst oluş, "sağcı aydın"ı bir yarım tur yaparak başlangıç noktasına getirir ama düşünsel aşırılık ve gözüpekliğin üstün bir tanığı olarak onu (en azından öznel biçimde), "kentsoylu"dan ayırır. Hasımlarına kendi silahlarını çevirmeyi denediğinde veya en azından hasmının kendine yüklediği görünüme basitçe katlanacak yerde, kararlı bir biçimde ("biraz gözüpekçe") üstlenerek bile olsa ondan kurtulmaya çalıştığında (güldürüyü, olabildiğince incelikle içtenlikli vodvile yönelterek), kendini aydın olarak yadsıma pahasına "kentsoylu" aydın, "aydın" değerlere karşı verdiği savaşta bile bu değerleri tanımak zorunda ol-

duğunu ortaya koyar. O zamana değin siyaset denemecilerinin kalem kavgalarında yer alan, nesnelleştirici bir eleştiriyle daha dolaysız bir biçimde karşı karşıya kalan bu stratejilere, 68 Mayıs olaylarının ardından kentsoylu güvence ve yineli güvencenin olağanüstü alanı olan bulvar tiyatrosunun sahnelerinde tanık olundu: "Yansız alan veya siyasetten arınmış bölge olarak tanınan bulvar tiyatrosu, bütünlüğünü savunmak için silahlanır. Sezon başında sahnelenen oyunların çoğu, görünürde bu güldürü biçeminin değişmez düzeneklerinin kimi biçimlerini (zina ve diğerleri) işleyen siyasal ya da toplumsal izleklerini: Félicien Marceau'da sendikalı hizmetçileri, Anouilh'te grevcileri, tüm yazarlarda özgürlüğüne kavuşmuş genç kuşağı akla getirir.[35]"

Çünkü burada "düşünsel" çıkarları işin içinde olduğundan, ilk işlevleri "kentsoylu" kitleyi rahatlatmak olan eleştirmenler, bu kitlenin "aydın" üzerine geliştirdiği basmakalıp görüntüyü canlandırmakla yetinemez: Kuşkusuz bu eleştirmenler, yalnızca güçsüzlüğünün ve yetersizliğinin stratejik bir tersine dönüşünü gerçekleştirmeye eğilimli başarısız insanların öfkesinden kaynaklanmaması durumunda, kitlenin kendi estetik yetisinden kuşku duymasına yönelik çok sayıda araştırmanın veya etik ya da siyasal inançlarını sarsabilecek aşırılıkların, skandal beğenisiyle kışkırtma ve yutturmaca anlayışından esinlendiğini düşündürmekten geri kalmazlar;[36] ne olursa olsun, işlevlerini tam anlamıyla ancak kül yutmayan, anlaşılması gereken bir şey varsa ilk kendileri anlayan[37] ve öncü yazarlarla bunların eleştirmenlerine kendi alanlarında meydan okumaktan korkmadan *aydınların diliyle* konuşmaları durumunda yerine getirebilirler. Akademilere üye olmak gibi özellikle aydın olmayanların değer verdiği aydın yetkenin nitelik ve kurumsal simgelerine verdikleri önem de kaynağını buradan alır; tiyatro eleştirmenleri arasında neden söz edildiğinin bilindiğine tanıklık etmeye yönelik biçemsel ve kavramsal beğeni tutkusu veya siyaset denemecileri arasında Marx'çı araştırmalara özgü derin bilginin abartılması da buradan kaynaklanır.[38]

"İçtenlik" (sembolik etkinliğin koşullarından birisi olan), ancak –ve gerçek biçimde– içinde bulunulan konumda yer alan

beklentilerle bu konumda bulunanların eğilimleri arasındaki yetkin, dolaysız bir uyum durumunda olanak kazanır. Üretim alanının nesnel yapılarının, alanın ve ürünlerinin sunduğu farklı konumların algılanma ve değerlendirilmesini yapılaştıran algılama ve değerlendirme kategorilerinin temelinde yer aldığı olgusunu göz önünde bulundurmaksızın, sözgelimi çoğu gazeteciyle gazeteleri (ve yanı sıra bu gazetenin okurları) arasında bu uyumun nasıl sağlandığı anlaşılamaz. İşte bu nedenle karşıt kişi ve kurum çiftleri –gazeteler (*Figaro / Nouvel Observateur* veya, başka bir ölçekte, bir başka kılgısal bağlama göre, *Nouvel Observateur / Libération*, vd.), tiyatrolar (Seine nehrinin sağ yakası / sol yakası), galeriler, yayınevleri, dergiler, moda evleri–, tanıtmaya ve dikkat çekmeye olanak tanıyan sınıflandırma ilkeleri gibi işlev görebilirler.

Özellikle öncü sanat alanının durumunda görüldüğü gibi, bu toplumsal yönelim duygusu aşamalı bir uzam içinde hareket etmeye olanak tanır; bu uzam içinde konumları belirleyen *yerler* –galeriler, tiyatrolar, yayınevleri– aynı zamanda kendilerine bağlanan kültürel ürünlere de damgasını vurur. Birçok etmenin yanı sıra, üretim alanıyla tüketim alanı arasındaki türdeşlik temeli üzerinde, tüketilen ürünü nitelendiren, bu ürünün değerli veya sıradan gibi görülmesine katkıda bulunan (dile düşmenin bedeli) bir kitlenin ortaya çıkması da bu durumu açıklar. Yenilikçilerin en bilgililerine, "yapılması gereken şeyi", nerede, ne zaman, nasıl ve kiminle yapılması gerektiğini, yapılan her şey ortaya çıktığında yapılanları, yapanları ve nerede, ne zaman ve nasıl yaptıklarını *her türlü kinik hesap dışında* duyumsama ve öngörme olanağı tanıyan da bu uygulamaya dayalı beceridir.[39]

Bir yayın yerinin (geniş anlamda) seçimi –yayıncı, dergi, galeri, gazete– ancak her yazara, üretim ve ürün biçimine, üretim alanı içinde (daha önceden var olan veya kurulması gereken) *doğal bir yer* denk düştüğünde önem kazanır ve doğal yerlerini bulmamış –söylendiği gibi "yerinden kaymış" bulunan– üretici ve ürünler şöyle ya da böyle başarısız olmaktan kaçamazlar: Yapı içinde yerini bulmuş olanlara uygun bir izleyici kitlesi, anlayışlı eleştirmenler, vd. sağlayan tüm türdeşliklerse, doğal alanlarının dışına kaymış olanların zararına çalışır. Öncü

yazarlarla *best-seller* üreticilerinin nesnel olarak yayın uzamının ters ucuna yönelik yapıtlar yayınlamaları durumunda kaçınılmaz bir biçimde başarısızlığa uğrayacakları konusunda görüş birliğinde oldukları gibi, bir eleştirmenin okurları üzerinde "etkili" olabilmesi, ancak okurların onun yetkesini tanımaları ölçüsünde geçerlidir; çünkü bunlar toplumsal dünya görüşleri, beğenileri ve tüm *habitus*'larıyla yapısal bakımdan ona bağlanmışlardır.

Jean-Jacques Gautier, gazeteciyi gazetesine ve gazetesi aracılığıyla okurlarına bağlayan bu seçmeci yakınlığı başarılı bir biçimde betimler: Kendisi de aynı ilkelere göre işbaşına getirilmiş olan *Le Figaro*'nun başarılı bir yöneticisi, *Le Figaro*'nun yazın eleştirmenine öncelik tanır çünkü o, "gazetenin okurlarına seslenmek için uygun tona sahiptir", çünkü *özel bir amaç gütmeksizin*, doğallık içinde *Le Figaro*'nun dilini kullanır ve bu gazetenin "örnek okuru" niteliği taşıyabilir. "Eğer *Le Figaro*'da, *Les Temps modernes* dergisinin veya *Les Saintes Chapelles des Lettres*'in dilini kullanmaya başlarsam, kimse beni okumaz ve anlamaz, dolayısıyla kimse beni izlemez; çünkü böylelikle okurların çılgınca alay ettiği kavram ve kanıtlara dayanmış olurum.[40]" Her konuma, *önvarsayımlar*, bir *doxa* denk düşer ve üreticilerin içinde yer aldığı konumlarla tüketicilerin konumları arasındaki türdeşlik, bu ortaklığın koşulunu oluşturur; tiyatroda olduğu gibi, bu ortaklık bağlanılan şeyin daha temel, kalıcı yatırımlara daha yakın olması ölçüsünde daha güçlü bir biçimde varlığını zorunlu kılar.

Böylece, özel bir alan içinde (ve toplumsal konuma bağlı çıkarlar doğrultusunda görece bir biçimde özerk olan) bir konuma bağlı kalan özel çıkarlar, geçerli, dolayısıyla etken bir biçimde ancak alanın özgül yasalarına eksiksiz bir biçimde uyulması, daha açık bir anlatımla çıkarın bilinen biçimi içinde yadsınması pahasına doyurulabilirler; kültürel üretim alanıyla yetke alanı (veya bütünü içinde toplumsal alan) arasında ortaya çıkan türdeşlik bağıntısı, tümüyle "içsel" olan amaçlara göre üretilmiş yapıların her zaman fazladan dış işlevler yüklenmeye yatkın ol-

malarını sağlar; bunu da, isteme uyarlanmalarının bilinçli bir araştırmanın ürünü değil de yapısal bir uyuşumun sonucu olması ölçüsünde daha etkili bir biçimde gerçekleştirirler.

İlkeleri bakımından birbirlerinin tümüyle karşıtı olmakla birlikte, iki kültürel üretim biçimi: "katıksız" sanat ve "ticari" sanat hem nesnellik içinde uyuşmaz konumların bir uzamı biçiminde hem de düşünce düzleminde, üreticiler ve ürünler uzamının tüm algılanmasını düzenleyen değerlendirme taslakları biçiminde, karşıtlık bağıntısıyla birbirlerine bağlıdırlar. Ve sanatsal üretimin karşıt tanımlarını benimseyenlerle sanatçının kimliğini benimseyenler arasındaki çatışmalar hem alanın işleyişinin temel koşulu hem de bir sonucu olan inancın üretimine ve öykünülmesine belirleyici bir katkıda bulunur. Karşıt konumlar, "geçmiş" bir durumun açmalığı ve sürdürücüsü niteliğiyle "katıksız" üreticilerin "araştırmalar"ını olumsuz bir biçimde yönlendirmekle birlikte, bu üreticiler karşıt konumları daha çok göz ardı edebilirler; yine de "ticari" uygulayım ve çıkarları kutsalın alanına taşıyanlarla "katıksız" üretimin gereklerine örnek bir bağlılık pahasına sembolik sermayeden geçici kazançlar elde edenleri zaman zaman aynı kınama içinde bir araya getirerek, her türlü geçici uzlaşımı geri çevirmek için güçlerinin, hatta esinlerinin önemli bir bölümünü tüketirler. "Başarılı yazarlar" olarak adlandırılanlara gelince, bunlar, alana yeni girenlerin uyarılarını hesaba katmak zorundadır; tüm sermayeleri inançlarına ve uzlaşmazlıklarına dayanan yeniler, çıkarın yadsınmasından daha fazla beklenti içindedir. Böylece, alan içindeki konumu ne olursa olsun, hiç kimse evrenin temel yasasını tümüyle gözardı edemez:[41] "Ekonomi"nin yadsınmasını buyuran gereklilik, çapraz sansürlerin ürününden başka bir şey olmamakla birlikte, aşkınlığın tüm görünümleriyle birlikte ortaya çıkar – bu çapraz sansürlerin, bunların başkalarına yönlendirilmesine katkıda bulunan herkesi etkilediği varsayılamaz.

Beklentiye yönelik hasımlığın alanlar içinde, düzeneğin ilkeleri konusundaki gizli anlaşmaları perdelemesi, alanların son derece genel bir özelliğidir. Geçerli kılma tekelini ele geçirmek için verilen savaş, geçerliliğin güçlenmesine katkıda bulunur: Racine'in, Heidegger'in ya da Marx'ın geçerli okuması konusundaki belirleyici sürtüşmeler, çıkar sorunuyla bu sürtüşmelerin geçerliliği sorununu dışarlarken, aynı zamanda bunları olanaklı kılan gerçek anlamda yersiz toplumsal koşullar sorununu da dışarlar. Görünürde ödün vermeksizin özü: tarafların içine kattıkları inancı kurtarırlar. Alana bağlılığı oluşturan çıkarlara katılım (alan bunları varsayar ve işleyişleriyle bunları üretir), bir önvarsayım ve konutlar bütününü içerir; tartışmaların söz götürmez koşulu olan bu önvarsayım ve konutlar, tanımları gereği tartışma dışında tutulur.

Böylece, bu gizli anlaşmanın, bir başka deyişle düzeneğin hem nedeni hem de sonucu olan bu düzeneğe toplu katılım anlamında *illusio*'nun sürekli üretimi ve öykünülmesinin en gizli etkisi gün ışığına çıkarıldıktan sonra, bu sessiz inancın görünür anlatımı olan ve kültürel iyeliklerin üretimini konu alan ciddi bir bilimin karşısında kuşkusuz temel bir engel oluşturan "yaratım"ın etkileyici ideolojisi askıya alınabilir. Gerçekten de, "yaratıcı"yı ve onun sahip olduğu maddeyi değiştirmeye yönelik olağanüstü gücünü kimin yarattığı sorusunu yasaklayıp bakışı görünürdeki üreticiye –ressam, besteci, yazar– yönlendiren de bu ideolojidir; ayrıca bu ideoloji, bakışı üretim sürecinin en görünür yanına, daha açık bir deyişle "yaratım"a dönüşmüş ürünün özdeksel *yapım*'ma da yöneltir; bu yolla da yaratıcıya özgü bu gücün koşullarını sanatçının ve onun kendi etkinliğinin ötesinde aramak olasılığını ortadan kaldırır.

Bir yapıt ortaya koyan sanatçının kendisinin de üretim alanı içinde, bu sanatçının "bulgulanması"na ve bu sanatçıyı "tanınmış" ve benimsenmiş sanatçı olarak kabul etmeye katkıda bulunanların tümünce –eleştirmenler, önsöz yazarları, satıcılar, vd.– yaratıldığının ayrımına varmak için yasak soruyu gündeme getirmek yeterlidir. Böylece, örneğin sanat tüccarı (tablo satıcı-

sı, yayıncı, vd.), ayrımsız bir biçimde, ürünlerinin ticaretini yaparak sanatçının çalışmasını sömüren ve bu çalışmayı sergiler, yayınlar veya sahnelemeler aracılığıyla sembolik iyelikler piyasasına sürerek sanatsal yapım ürününe kendisinin benimsenmesi oranında önem kazanan bir *geçerlik* sağlayan kişidir. Savunduğu yazarı tanıtıp benimsettirerek ona değer kazandırır, yazara güvence olarak edindiği sembolik sermayeyi[42] sunarak yapıtının yayınlanmasını (kendi güvencesi altında, galerisinde veya tiyatrosunda, vd.) sağlar ve böylelikle de onu benimsenme çevrimine katar; bu yolla, yazar, giderek daha seçkin topluluklara ve daha değerli ve aranan (örneğin ressamların durumunda toplu sergiler, kişisel sergiler, saygın koleksiyonlar, müzeler) yerlere girer.

Ressam ya da yazarı "yaratmış" olan veya güç dönemlerinde onu inancıyla destekleyerek ve parasal sorunlardan arındırıp kendini yaratmasına olanak tanıyan "büyük" satıcıların veya bir yapıt için çıkarsız ve usdışı bir tutkunun yönlendirdiği esinli bulgulayıcılar olarak büyük yayıncıların etkileyici görünümü, gerçek işlevlerin niteliğini değiştirir: Bilgi (özellikle yabancı ülkelerde "ilginç" sergi yerleri konusunda) ve parasal olanaklar gerektiren, belki de özellikle resim alanında önemli bir girişim olan yapıtın dağıtımının örgütlenmesi ve usçullaştırılmasını ancak yayıncı veya satıcı başarabilir; üreticiyi piyasayla ilişki kurmaktan ve yapıtının değerlendirilmesine ilişkin gülünç ve cesaret kırıcı çabalardan kurtarıp bir aracı veya yansıtıcı gibi davranarak üreticinin kendi kişiliğine ve etkinliğine yönelik esinli ve "nesnel" tasarımını korumasına, ancak yayıncı veya satıcı olanak tanır. (Yapıtlarının satışını üreticilerin kendileri üstlenmesi ve varoluş koşulları içinde doğrudan piyasanın veya mercilerin yaptırımlarına bağlı kalarak "ticari" yayınevleri gibi yalnızca bu yaptırımları tanıyıp benimsemiş olmaları durumunda, yazarlık ya da ressamlık uğraşı ve buna bağlı tasarımlar baştan aşağı farklı olabilirdi.)

Ama "yaratıcı"dan, "yaratıcının yaratıcısı" olarak "ortaya çıkarıcı"ya değin çıkıldığında, başlangıçtaki sorunu başka bir yö-

ne kaydırmaktan başka bir şey yapılmamış olunur ve sanat ticareti yapan kişinin, kendisine tanınan yapıtları benimsettirme gücünün nereden kaynaklandığını belirlemek gerekir; bilinmeyen bir üreticiyi ortaya çıkaran veya tanınmamış bir öncüyü "yeniden ortaya çıkaran" benimsenmiş öncü eleştirmen ya da "yaratıcı" konusunda da bu sorun aynı terimlerle gündeme getirilebilir. "Ortaya çıkaran"ın, en azından birkaç kişinin daha önceden bulguladığı dışında hiçbir şey bulgulamadığını anımsatmak yeterli değildir: Bunlar, daha önce az sayıda ressam veya uzmanca tanınan ressamlar, başka yazarların "alana tanıttığı" yazarlardır (sözgelimi, baskıya verilecek metinlerin neredeyse her zaman tanınmış aracılarca yayınevlerine ulaştırıldığı bilinmektedir). Sembolik sermayesi, yazarlar ve savunduğu sanatçılarla sürdürdüğü ilişkiler içinde yer alır – "bunlardan birisi, yayıncının kendisi için bir katalog niteliği taşıdığını söylemişti"– ve değeri de bunları başka yazar veya sanatçılara bağlayan ya da onlarla karşı karşıya getiren nesnel ilişkilerin bütünü içinde; özellikle yazar ve sanatçıların benimsenmesi konusunda, rekabet ilişkilerinin kendisini birleştirdiği ve karşıtlaştırdığı başka satıcılar ve başka yayıncılarla ilişkileri içinde; son olarak da yargıları, kendi uzamlarıyla karşılıklı uzamları içinde yazarla yayıncının konumları arasındaki ilişkiye bağlı olan eleştirmenlerle ilişkileri içinde tanımlanır.

Nedenler zinciri içinde sonsuza değin geriye gitmekten kaçınmak için, belki de düşünceyi kaçınılmaz bir biçimde "yaratıcı"nın inancına yönelten "ilk başlangıç"ın tanrıbilimsel mantığını bir yana bırakmak gerekir: Benimsetme eylemlerinin etkinlik ilkesi, alan içinde yer alır ve "yaratıcı" gücün, bu geleneğin durmaksızın yücelttiği bir tür *mana* ya da sözle anlatılamaz *etkileyiciliğin* kökenini, aşamalı bir biçimde oluşmuş bulunan bu düzenekler uzamının dışında, daha açık bir anlatımla bu gücü oluşturan nesnel bağıntılar dizgesinin sahne olduğu çatışmaların ve içinde ortaya çıkan özgül inanç biçiminin dışında aramak boşa giden bir çaba olurdu.

Büyücülük konusunda, büyücünün özgül niteliklerinin, gereçlerinin ya da araçlarının, işlemlerinin ve büyüye ilişkin betimlemelerinin neler olduğunu bilmek pek önemli değildir; da-

ha çok, toplu inancın, daha doğrusu toplu olarak üretilen ve korunan, büyücünün üstlendiği gücün temelinde yer alan *ortak bilgisizliğin* temellerini belirlemek söz konusudur: Eğer Mauss'un da belirttiği gibi "büyüye ilişkin küme olmaksızın büyüyü anlamak olanaksızsa", bunun nedeni, büyücünün gücünün toplumun anlayamadığı, dolayısıyla kabullendiği *geçerli bir düzmecilik* olmasıdır. Adını bir *ready-made*'e* koyarak buna maliyet fiyatının çok üstünde bir piyasa değeri kazandıran sanatçı büyülü etkisini, kendisine bu etkiyi veren ve bunda yetkili kılan alanın mantığından alır; yücelticilerin ve inananların evreni sanatçının etkisini algılama ve değerlendirme kategorilerinin ürün niteliği taşıdığı geleneğe göre bir anlam ve değerle donanmış olarak üretmeye hazır olmasa, bu etki saçma ve anlamsız bir davranıştan başka bir şey olmazdı.

İnanç alanını kırmak için altmışlı yıllarda sanat çevrelerinde sayıları artan girişimlerin; sözgelimi "sanatçı boku" konserveleriyle, içine yerleştirilmiş nesnelerle sanat yapıtlarına dönüşebilen büyülü kutularıyla ya da üzerlerine imza atarak birer sanat yapıtına dönüştürdüğü insan bedenleriyle Manzoni'nin veya üzerine "tek örnek" yazıp sergilediği karton parçası, üzerinde "45 cm. uzunlukta tual" yazısının bulunduğu bir tualle Ben'in girişimlerinin yazgısı, bu incelemelerin geçerliğini kanıtlamada en geçerli yoldur. Bunun nedeni, sanat eylemine Duchamp'dan bu yana sanat geleneğine bağlanan bir kışkırtma niyeti veya alay amacı yüklemeleridir; bu girişimler, hemen sanat "eylemleri"ne dönüşürler, yüceltim kurumlarınca böyle algılanır ve tanıtılırlar. Sanat, bunu gizlemeden sanat gerçeğine ulaşamaz ve bu açınlama işlemini bir sanat gösterisi durumuna dönüştürür. Tersine uslamlama yoluyla, Maciunas'ın ya da Flynt'in yaptığı gibi sanat söylemi veya "eylemleri"nin olağanüstü yüceltilmiş ve karmaşık yollarıyla bile olsa, sanatsal üretim alanının kendisini, işleyiş mantığını ve yerine getirdiği işlevleri, gündeme getirmeye yönelik tüm girişimlerin ortak bir kınamaya neden olması da anlamlıdır: Oyunu kurallarına göre oynamayı kabul etmeyip sanata, *sanatın kuralları içinde* karşı çı-

* İngilizce, "hazır, bitmiş ürün." (Ç.N.)

karak bu girişimleri gerçekleştirenler, yalnızca bu düzeni sürdürme biçimlerinden birini tartışma konusu yapmakla kalmaz, aynı zamanda düzenin kendisini ve tükenmez tek hiçe sayma niteliği taşıyan bu düzeni temellendiren inancı da gündeme getirirler.[43]

Marx'ın da belirttiği gibi sanat yapıtının ticari değerinin maliyet tutarıyla karşılaştırılamaz olduğunu söylemek hem doğru hem de yanlıştır: Tek sorumlusunun sanatçı (ya da en azından ressam) olduğu somut nesnenin yapımı tek başına göz önünde bulundurulduğunda doğru; sanat yapıtı kutsal ve benimsenmiş bir nesne, üretim alanına bağlanan kişiler bütünün, bir başka deyişle benimsenmiş "ustaları" denli anlaşılmaz kalan sanatçı ve yazarların, yazarlar denli eleştirmen ve yayıncıların, inançlı satıcılardan daha az tutkulu olmayan müşterilerin de aynı inançla ve farklı beklentilerle katkıda bulundukları son derece geniş bir *sembolik simya*'nın ürünü gibi görüldüğünde yanlıştır. Bunlar, sanat yapıtının üretiminin, daha açık bir anlatımla sanatçının üretiminin toplumsal gücün korunması yasasının dışına çıkmadığını görmek için göz önünde bulundurulması yeterli olan, ekonomi anlayışının kısmi özdekselliğinin ayrımına varmadığı katkılarıdır.

Sembolik üretim çalışmasının, sanatçının gerçekleştirdiği özdeksel üretim edimine indirgenemezliği, kuşkusuz hiçbir zaman bugün olduğu denli açık bir biçimde ortaya çıkmamıştır. Yeni tanımı içinde sanat çalışması, sanatçıları yorumlara ve sanat üzerine bir düşünceyle birlikte, her zaman sanatçının kendi üzerine bir çalışmasını içeren bir sanat çalışması konusundaki düşünceleriyle yapıtın üretimine doğrudan katkıda bulunan yorumculara her zamandan daha fazla bağımlı kılmaktadır.

Sanatsal üretim alanının dönüşümlerinden bağımsız olarak ele alındığında, sanat ve sanata ilişkin bu yeni tanımının ortaya çıkma nedenleri anlaşılamaz: Yapıtların saptanması, korunması ve incelenmesini amaçlayan bir dizi kurumun (röprodüksiyonlar, kataloglar, sanat dergileri, en yeni yapıtları sergileyen müzeler, vd.) daha önce tanık olunmamış bir biçimde oluşturulması, sanat yapıtının *yüceltilmesi*'ne yönelik olarak tüm gün veya yarım gün çalışan personel sayısının artması, uluslararası büyük

sergiler ve çeşitli ülkelerde birçok şubesi bulunan galerilerin sayısının artmasıyla birlikte yapıtların ve sanatçıların dolaşımının yoğunluk kazanması, vd., tüm bunlar yorumcularla sanat yapıtı arasında benzeri görülmemiş bir ilişkinin oluşturulmasına katkıda bulunur: Yapıta yönelik söylem, kavrama ve değerlendirmeyi kolaylaştırmaya yönelik yalın bir katkı olmayıp, aynı zamanda yapıtın, anlamının ve değerinin üretiminin bir evresidir.

Burada, bir kez daha Marcel Duchamp'dan alıntı yapmak yeterli olacaktır:

— Sizin şu *ready-made*'lere gelince, R. Mutt, öyle sanıyorum ki *Fountain* imzası yapımcının adını taşıyordu. Ama, Rosalind Krauss'un bir makalesinde şunu okudum: *R. Mutt, a pun on the German, Armut, or poverty.** Yoksulluk, *Fountain*'in anlamını tümüyle değiştirirdi.
— Rosalind Krauss mu? Şu kızıl saçlı kız mı? Hiç de değil. Tersini söyleyebilirsiniz. Mutt, sağlık gereçleri üreten büyük bir işletmeden, Motte Works'ten gelmekte. Ama Mott çok yakındı, bu nedenle Mutt'a dönüştürdüm çünkü bu dönemde herkesin tanıdığı her gün yayınlanan çizgi roman Mutt and Jef vardı. Böylece daha baştan bir ses benzerliği oluştu. Mutt, şişman kısa boylu gülünç biri, Jef de uzun boylu zayıf birisiydi... Farklı bir ad arayışına giriştim. Ve Richard'ı ekledim... Richard, bir helaya tam uygunluk gösteriyordu! Yoksulluğun tersi...Ama bu bile değil, yalnızca R.: R. Mutt.
— Bisiklet Tekerleği'nin olası yorumu nedir? Burada devinimin sanat yapıtı içine katılması söz konusu olabilir mi? Ya da tekerleği bulan Çinliler gibi temel bir başlangıç noktası?
— Bu makinenin beni sanat yapıtının görünümünden kurtarmaktan başka bir amacı yok. Bu bir çılgınlıktı. Onu bir "sanat yapıtı" olarak adlandırmamıştım. Sanat yapıtı yaratmak isteğinden kurtulmayı istiyordum [...]

* "R. Mutt, Almanca'da bir söz oyunudur; Armut yani yoksulluk anlamına gelir" (Ç.N.)

— Ya zamanın aşındırmalarına hedef olan geometri kitabı? Bunun, zamanı uzamla bütünleştirme düşüncesi olduğu söylenebilir mi? "Uzay geometrisi" ve "zaman", yağmur ya da güneş sözcükleri üzerinde oynayarak kitabı kim değiştirebilir?

— Hayır. Devinimi yontuya katma düşüncesi de söz konusu değil. Bu, şakadan başka bir şey değildi. Şaka, açıkça şaka. Bir ilkeler kitabının ciddiyetini karalamak için yapılan bir şaka.

Burada, kendisi de bir alan içinde yer alan yorumcunun gerçekleştirdiği bir anlam ve değer katıştırmasıyla, yorum ve yorumun yorumu doğrudan doğruya açığa çıkmış bir biçimde kavranmaktadır – ve bu katıştırmaya, yorumun yanlışlığının hem nayif hem de kurnaz bir biçimde ortaya çıkarılışı da katkıda bulunacaktır. Tüketilemez sanat yapıtının ya da bir yeniden yaratım olarak "okuma"nın ideolojisi, genellikle inanca ilişkin şeylerde gözlemlenen üstü kapalı açınsama yoluyla, bu yapıta ilgi duyan; yapıtı okumaktan, sınıflandırmaktan, açıklamaktan, yorumlamaktan, öykünmekten, eleştirmekten, ona karşı koymaktan, tanımaktan, ele geçirmekten özdeksel veya sembolik bir çıkarı olan herkesçe yalnızca iki kez değil yüz kez, bin kez başarılı bir biçimde oluşturulduğunu perdeler.

Özellikle yüksek bir özerklik düzeyine ulaşmış üretim alanı içinde büründüğü "katıksız" biçimle sanatsal üretim, üretken etkinliğin olası biçimlerinin sınırlarını gösterir: Özdeksel, fizik ya da kimyasal dönüşümün, sözgelimi bir metal işçisi ya da zanaatçının gerçekleştirdiği dönüşümün payı, tam anlamıyla sembolik dönüşümün, bir ressamın imzasının ya da bir terzinin damgasının (veya, başka bir bakımdan bir uzmanın yetkisinin) gerçekleştirdiği dönüşümün payına oranla en az düzeye indirgenmiştir. Sembolik bakımdan zayıf ya da hiçbir değer taşımayan (*dizayn* çağında kuşkusuz giderek daha da az karşılaşılan) nesnelerin tersine, sanat yapıtı, iyelikler veya dinsel ayinler, muskalar ya da çeşitli dinsel törenler gibi değerini ancak toplu bir inançtan, toplu bir biçimde üretilmiş ve öykünülen, toplumsal bir bilgisizlik niteliği taşıyan toplu bir inançtan alır.

Buradan da, üretilmiş basit bir eşyadan, gereç ya da giysiden yüceltilen sanat yapıtına uzanan sürekliliğin en azından bu ucunda, üretilen eşyanın değer üretim çalışması olmaksızın özdeksel üretim çalışmasının hiçbir önem taşımadığı; eski ekonomistlerin anımsattığı "saray mantosu"nun kendini olduğu gibi üretip yineleyerek kendi yaşamını, daha açık bir anlatımla saray *habitus*'larını ve giysilerini üretip çoğaltmakla, ekonomistlerin bir veri olarak gördüğü saray mantosu "isteğini" hem doyurmak hem de üretmekle yükümlü kişi ve kurumların düzenini üreten saray için bir değer taşıdığı akla gelir. Saray giysisinin değerinin ve buna bağlı olan *habitus*'ların sarayla birlikte kaybolduğu ve konumlarını yitiren aksoyluların, Marx'ın söylediği gibi, "Avrupa'nın dans öğretmenleri"... olmaktan başka bir seçenekleri kalmadığı, neredeyse deneysel bir doğrulamaya dayanır. Ama, farklı düzeylerde de olsa tüm nesneler için, hatta kendi "yararlık" ilkesini en açık bir biçimde kendi içlerinde taşıdığı sanılanlar için bile bu durum geçerli değil midir? Belki de bu, yararlığın "uyutucu bir etki" taşıdığı anlamına gelir ve değiş tokuşun nesnel değerini belirleyen "öznel değer ölçeklerinin" nasıl oluştuğunu ve bu "bireysel ölçeklerin" bileşiminin hangi mantığa göre –mekanik benimseme mantığına göre mi yoksa sembolik egemenlik ve yetkenin kabul ettirilmesinin etkisi mantığına, vd. göre mi?– gerçekleştiğini saptamayı amaçlayan *yararlığın ve değerin toplumsal üretiminin bir ekonomisini* oluşturmanın yararlı olacağı anlamına gelir.

Kurumun tarihsel sürecinin ürünleri olarak değerin temelinde yer alan "öznel" eğilimler, bilinçlere ve bireysel istemler bakımından aşkın, ortak bir düzen üzerine kurulu olanın nesnelliğini taşır: Toplumsalın mantığının öz niteliği, alanlar ve *habitus*'lar biçimi altında, içinde ortaya çıktığı ve desteklediği toplumsal evrenler gibi değişen tam anlamıyla toplumsal bir libidoyu (yetke alanı içinde *libido dominandi**, bilimsel alan içinde *libido sciendi***) *var edebilmesidir.* Tüm yararlık ölçeklerinin temeli, *habitus*'larla bunlara az çok uygun bir biçimde uyarlanmış alanlar arasında –alanların çeşitli düzeylerde *habitus*'ların ürünü

* "Başat libido" (Ç.N.)

** "Bilgili libido" (Ç.N.)

olup olmamalarına göre–, bir başka deyişle düzene, *illusio*'ya, düzenin ve yararlığının benimsenmesine, tüm anlam ve özel değer oluşturumunun temelinde yer alan düzenin beklentilerine duyulan inanç arasındaki ilişki içinde ortaya çıkar. Ekonomistlerin kabul ettikleri ve "mantıksal nitelik" üzerine oturtarak usçullaştırmaya çalıştıkları ekonomi anlayışı, tüm öteki ekonomiler gibi, bir fetişizm biçimine dayanır ama temelinde yer alan libidonun en azından günümüzdeki yapılarıyla biçimlenen akıllarda –daha açık bir deyişle *habitus*'larda– tüm doğal görünümleri sunması nedeniyle, ötekilerden daha iyi perdelenir.

NOTLAR

1 Bunların dayandığı veriler tarihlenmiş olmalarına karşın –1976'da derlenmişlerdir–, burada önerilen incelemeler, içinde bulunduğumuz dönem için de (ortadan kalkmış etken kişi ya da kurumların günümüzdeki kimi eşdeğerlerini şurada veya burada göstererek ya da sürmekte olanların geçirdiği değişimlere ilişkin kimi belirtileri vererek anımsatıldığı gibi) tüm geçerliklerini korurlar. Galeriler ya da yayıncılık dünyasında olduğu gibi tiyatro dünyasında da ortaya çıkan değişimler, bu evrenlerin daha önceki durumları içinde sürdürülen görgül incelemelerin ortaya koyduğu yapıyı pek fazla etkilememiş gibidir. (Değişmezleri ortaya koyma ve türdeşlikleri kavrama kaygısı, beni bu *açınsayıcı* araştırma içinde farklı alanların ortak bir biçimde paylaştığı ve hem farklı kültürel üretim alanlarının işleyişini hem de bunlara ilişkin algılamalarımızı örgütleyen bölünme ilkelerini ortaya çıkarmak için, yazınsal ve sanatsal alanlar başta olmak üzere farklı alanların *özgül niteliklerini* göz ardı etmeye ya da ikinci derecede öğeler biçiminde ele almaya yöneltti.)

2 Bundan sonra, tırnak işaretleri, ekonomi anlayışının dar anlamıyla bir "ekonomi"nin söz konusu olduğu kullanımları gösterecektir.

3 Üretim sürecinin son derece değişken bir nitelik sunan uzunluğu, farklı yayınevlerinin yıllık dökümleri arasında bir karşılaştırma yapmanın pek fazla bir anlam taşımadığını gösterir: Hızlı basım yapan kuruluşlardan uzaklaşılması, bir başka deyişle uzun çevrimli ürünlerin payının büyümesi ölçüsünde yıllık döküm, kuruluşun gerçek durumu üzerine daha da yetersiz bir fikir verir. Gerçekten de, örneğin stokları değerlendirmek söz konusu olduğunda, gerek *üretim maliyeti*, gerek oynak bir nitelik sunan *satış maliyeti* gerekse *kâğıt maliyeti* göz önünde bulundurulabilir. Bu farklı hesaplama biçimleri, stokların hızla basılı kâğıt durumuna dönüştürüldüğü "ticari" kuruluşların veya stokun sürekli bir değer kazanma eğilimi göste-

ren bir sermaye gibi algılandığı kuruluşların söz konusu olup olmamasına göre son derece farklı bir biçimde saptanır.

4 Laffont Yayınevi'nde (ve yanı sıra, Albin Michel gibi pazar mantığına olabildiğince az uyan öteki yayıncılarda), yabancı kitapların çevirisinde, yazınsallık daha fazla öne çıkarılır.

5 Bu soruşturunun yapıldığı tarihten bu yana geçen süre içinde, toplumca tanınmış bir konuma ulaşan Minuit Yayınevi (özellikle Samuel Beckett ve Claude Simon'un kazandığı Nobel ödülleriyle), Goncourt Ödülü kazanan Jean Rouaud'nun romanının yetkin bir örneğini oluşturduğu ikili stratejiler aracılığıyla öncü çileciliğin saygınlığıyla ticari başarının kârlarını bir an için (Denise René'nin galerisinde gözlemlenen mantığa göre), bir araya getirmeyi dener (bkz. B. Simonot, "Prix Goncourt: une liberté surveillée", *Liber, Revue européenne des livres*, Aralık 1991, no. 8, s. 21).

6 Aynı mantık, yeni isimler arayan yayıncının (Maurice Nadeau'nun en belirgin örneğini sunduğu), bulduğu isimlerin, daha sağlam veya daha tanınmış, ödül jürilerini adları ve ünleriyle etkileyebilen ve tüm bunlardan başka reklam ve daha yüksek yazar hakkı veren yayıncılar tarafından ayartılması sakıncasıyla karşı karşıya bulunmasına yol açar.

7 Bir süreklilik içinde kimi karşılaştırma noktaları göz önüne alınırsa (kuşkusuz Durand-Ruel ile Denise René arasında ara konumlar vardır), genç (en yaşlısı elli yaşındadır) ama görece olarak tanınan ressamları bir araya getiren Sonnabend Galerisi'yle elinde ölmüş ve ünlü ressamlar dışında pek fazla bir isim bulunmayan Durand-Ruel Galerisi'nin tersine, öncü ve benimsenmiş ressamların genellikle birbirlerini dışarlayan kazançlarının *bir süre için* (1976'da) yan yana geldiği sanatsal alan içindeki özel uzam-zaman noktasıyla yetinen Denise René Galerisi, daha önceden yeterince tanınan (soyut) ressamlarla öncü veya öncü sonrası (kinetik sanat) ressamlardan oluşan kesimi bir araya getirir; böylece, geçmişte okullara egemen olan ayrımlaşma eytişiminden bir an için de olsa kaçtığı izlenimi uyandırır (Minuit Yayınları da, 1990'da yayıncılık alanında benzeri bir konuma yerleşir).

8 Fransa'daki *büyük* yayınevlerinden birinin yöneticisinin, yayına yönelik basılacak metinlerden hemen hemen hiçbirini okumadığı ve günlerini yalnızca işletmecilik uğraşıyla geçirdiği (üretim kuruluyla toplantılar, avukatlarla, şube sorumlularıyla görüşmeler, vd.) bilinmektedir.

9 Çeviri yapıtların payının özgün yapıtlar karşısındaki düşüşünü açıklamak için çeviri haklarına yönelik öndeliklerin artışının yanı sıra "bir kitabın tanıtımında kitle iletişim araçlarının, özellikle de televizyon ve radyonun belirleyici etkisini" anımsatan Robert Laffont bu bağımlılığı kabul eder: "Yazarın kişiliği ve anlatımdaki becerisi, kitle iletişim araçlarının seçiminde, dolayısıyla kitleye ulaşmasında ağırlıklı bir öğedir. Bu alanda, çok ünlü birkaç isim bir yana bırakılırsa, yabancı yazarlar oldukça elverişsiz bir konumdadır" (*Vient de paraître*, bulletin d'information des éditions Robert Laffont, no. 167, Ocak 1977).

10 Klasik yapıtlar pazarının, eğitim düzenine bağımlılık bakımından son derece özel yasalara boyun eğdiği tiyatro konusunda (Comédie-Française'in "klasikler matinesi") bu durum özellikle belirgin bir yan içerir.

11 R. Kanters, *L'Express*, 15-21 Ocak 1973.

12 P. Marcabru, *France-Soir*, 12 Ocak 1973.

13 Bağışların alışverişine ilişkin zaman yapısının incelemesi konusunda, bakınız P. Bourdieu, *Le Sens pratique* (Pratik Nedenler, İstanbul, Kesit Yayıncılık, 1995), Paris, Minuit, 1980, s. 178-183.

14 Hint-Avrupa toplumlarında "adsız", adlandırılamayan "meslek" olarak ticaret konusunda, bakınız É. Benveniste, *Le Vocabulaire des institutions européennes*, Paris, Minuit, 1969, s. 139 ve devamı; yadsınan "ekonomi" olarak kapitalist öncesi ekonomi üzerine, bakınız P. Bourdieu, *Algérie 60*, Paris, Minuit, 1977, s. 19-43.

15 B. Demoy, "Le livre à l'âge de l'industrie", *L'Expansion*, Ekim 1970, s. 110.

16 Bir galeriyi, içinde barındırdığı resimlerle nitelendirmenin saymaca bir yaklaşım olduğu unutulmamalıdır –bu yaklaşım, galerinin "tanıttığı" ve kendine "bağladığı" ressamlarla yalnızca birkaç yapıtını barındırdığı ve tekelini elinde tutmadığı ressamları kendisine mal etme sonucuna yol açar. Bu iki ulama bağlanan ressamların görece ağırlığı da ayrıca galerilere göre son derece değişkenlik gösterir ve her türlü değer yargısının dışında, "satış galerileri"yle okul galerileri arasında bir ayrımın getirilebilmesine kuşkusuz olanak tanır.

17 Başka bir yerde gösterildiği gibi, yadsımaya dayalı ekonominin gerektirdiği sakıncalı yatırımlarla geçici başarıların güvenli yatırımları arasındaki "seçim"in (söz gelimi, sanatçıyla resim öğretmeni sanatçı veya yazarla öğretmen yazar arasında) toplumsal kökenden ve bu kökenin sağladığı güvencelere göre az çok neden olduğu sakıncaları göğüslemeye yönelik eğilimden bağımsız olmadığı tartışma götürmez.

18 Bkz. *Peintres figuratifs contemporains*, Paris, Drouant Galerisi, 1967, 4. dönem.

19 Yeni Roman türüne bağlanan hiçbir yazar, Goncourt Ödülü'nü ya da Akademi'nin ödülünü kazanamamıştır ve Claude Simon'un Nobel Ödülü'ne değin bu tanıtım kurumlarının ancak en "aydın" olanlarınca, Fénéon Ödülü ve özellikle Médicis Ödülü ile tanınmışlardır (bkz. J. Ricardou, *Le Nouveau Roman*, Paris, Seuil Yay., 1973, s. 31-33).

20 R. Laffont, *Éditeur*, Paris, Laffont, 1974, s. 302.

21 "Düşünsel alanda başarılı aydınlar"ın % 5'inden daha azı, *best-seller* yazarlarının oluşturduğu bütün içinde yer alır (ve bunların tümü, Sartre, Simone de Beauvoir, vd. gibi son derece tanınmış yazarlardır).

22 Denise René, *1. Uluslararası Öncü Galeriler Salonu Kataloğu*'nun Sunuş yazısı, Lozan, Musée cantonal des Beaux-Arts, 1963, s. 150. (Altını ben çizdim).

23 Sanat, yazın hatta felsefe alanlarında kullanılan birçok "kavram" üzerinde sürdürülen çok sayıda tartışmayı ortadan kaldırmak için, genellikle *sınıf-*

landırıcı, bazen daha yansız ve daha nesnel bir görünüm taşıyan sözcüklere aktarılmış *kavramların* (sözgelimi "Yeni Roman" için "karşıtsal yazın", onun yerine de "yapıtları Minuit Yayınları'nca basılan romancılar bütünü" sözcükleri kullanılmıştır) söz konusu olduğunu görmek yeterlidir; bunların ilk işlevi, önemli bir sergide veya tanınmış bir galeride bir araya gelen ressamların ya da yapıtları aynı yayınevince basılan yazarların *kılgısal uyumunu* saptamaya olanak tanımak veya yalın ve kolay nitelendirmeler yapmaktır ("Denise René, geometrik soyut sanattır", "Alexandre Iolas, Max Ernst'tir" veya "Arman, çöplüktür" ve "Christo ambalajdır" türünden).

24 Fotoğraf üzerine yapılan bir soruşturuya verdiği yanıtta, öncü bir ressamın söylediği gibi, beğeniler farklı dönemlerde öncü beğeninin taşıdığı niteliklere başvurularak "tarihlendirilebilir": "Fotoğraf, dönemini tamamlamıştır. –Neden?– Çünkü artık modası geçmiştir; çünkü iki üç yıl önceki kavramlar bütününe bağlıdır [...]. –Kim: 'Bir tabloya baktığımda, betimlediği şeyle ilgilenmiyorum' diyebilir?– Artık zaman, sanatta pek fazla eğitimli olmayan kişilerin zamanı. Sanat konusunda hiçbir fikri olmayan insanlara özgü bir söyleyiş biçimi bu. *Yirmi yıl önce*, yirmi yıl öncesine gitmek gerekir mi bilmiyorum, soyut ressamlar bunu söyler miydi? Sanmam. Bu, tam anlamıyla, bilgisiz ve: 'Ben salak değilim, önemli olan onun güzelliği' diyecek bir insana özgü bir şey."

25 *VH 101*, no. 3, Sonbahar 1970'te yayınlanan söyleşi, s. 55-61.

26 Bu nedenle, zamanla yakınlık bağıntısının ve yapıtlara ulaşmadaki güçlüğün, eski bir anlatım biçimine (günümüzdeki "Yeni Dadacılık", "Yeni Gerçekçilik" ya da "Aşırı Gerçekçilik" gibi) bir geri dönüşe (ikinci dereceden) yönlendirmesi durumunda ayrımlaşma mantığının ortadan kalktığını düşünmek safyüreklilik olurdu.

27 Ulaşılabilecek tüm bilgilerin çerçevesiyle sınırlı kalınarak (Pierre Guetta'nın, *Le Théâtre et son Public*, [2 c., çoğaltı, Paris, Kültür Bakanlığı, 1966] başlıklı yetkin incelemesinde yer alan bilgiler) bu incelemede değinilen yalnızca birkaç tiyatronun adı anılmıştır. 1975'te tiyatro gazetelerinde değinilen 43 tiyatrodan (ödenekli tiyatrolar bu sayının dışındadır) 29'u (üçte ikisi) doğrudan bulvar tiyatrosuna bağlanan oyunlar sergiler; 8'i klasik ya da yansız ("belirtili olmayan" anlamında) yapıtlar sergiler; ve tümü de sol yakada bulunan 6 tiyatro, aydın tiyatro olarak kabul edilebilecek yapıtlar sergiler. (Anılan tiyatroların kimileri soruşturunun yapıldığı dönemde kapanmıştır, ama bunların yerine başka tiyatrolar uzamda eşdeğerli konumlara gelmiştir.)

28 Tüm metinde olduğu gibi burada da "kentsoylu", ad niteliğiyle kullanıldığı durumda "saygınlık alanının egemen konumunda bulunanları" gösterir; sıfat olarak kullanıldığı durumlarda, "bu konumlara yapısal bakımdan bağlananları" belirtir. "Aydın", aynı biçimde, "yetke alanı içinde egemen olunan konumları" gösterir.

29 "Araştırı" tiyatrosunun ortaya çıkmasıyla birlikte "modern" biçime 19. yy'ın son çeyreğinde bürünmüş olmasına karşın, tiyatro uzamında göz-

lemlenen yapı yeni değildir. Bulvar tiyatrosunun en gözde yapıtlarından biri olan *Le Tournant*'da Françoise Dorin, öncü yazarı vodvilin en belirgin durumu içine yerleştirdiğinde, benzer nedenler benzer sonuçlar doğurduğundan, 1836'da Scribe'in, *La Camaraderie*'de, iyi izleyicileri romantizmin aşırılık ve tuhaflıklarından korumak için Delacroix, Hugo ve Berlioz'a karşı başvurduğu, ölüm ağıtlarıyla ün kazanan Oscar Rigaut'yu iyi bir insan, kısacası sıradan bir insan, kentsoyluları "dar kafalı" olarak nitelendiremeyecek bir kişi olarak tanıttığı stratejilerden yararlanır (Bkz. M. Descotes, *Le Public de théâtre et son Histoire*, Paris, PUF, 1964, s. 298). Bu saldırılarla, tiyatro yapıtlarında bu denli sık karşılaşılmayacaktır (sözgelimi, Michel Perri'nin *Haute-fidélité*'sinde [1963], Yeni Roman'ın parodisi akla gelir) ve "aydın tiyatro"ca hiçe sayıldığını veya kınandığını duyumsayan "kentsoylu" izleyicilerin desteğini sağlamadıkça, eleştirilerde pek fazla karşılaşılmayacaktır.

30 A. de Baecque, "Faillite du théâtre", *L'Expansion*, Aralık 1968.

31 İster moda yaratımları isterse sanat yapıtları söz konusu olsun, ayrımlaşma stratejilerini elverişli kılan savaşım alanları olarak kültürel iyeliklerin üretim alanlarının işleyiş mantığı, bu alanların işleyişinden doğan sonuçları ayrımsal olarak, bir ayrımlaşma aracı biçiminde görev yapmaya elverişli kılar.

32 J.-J. Gautier, *Théâtre d'aujourd'hui*, Paris, Juillard, 1972, s. 25-26.

33 J.-J. Gautier, *Le Figaro*, 11 Aralık 1963.

34 Türdeş bir yapı içinde aynı konum, aynı stratejiler üretir: Tablo satıcısı A. Drouant, "solun gösterişli ama tatsız tuzsuz ressamlarını, yapmacık bir özgünlüğün yetenek sanıldığı yalancı dehaları kınar" (Galerie Drouant, *Catalogue 1967*, s. 10).

35 L. Dandrel, *Le Monde*, 13 Ocak 1973. Tutucu (siyasal bakımdan) konumlara belli bir parlaklık katan "yeniden yapılanma" ortamı, kültürel üretim alanları içinde gerileyen tutumların güçlenmesini sağlar – sözgelimi roman alanında "öykü"ye geri dönüşle ya da başka zamanlarda uymak zorunda olduğu savunma stratejilerini bırakarak, aralarında Duras, Beauvoir, Simon, Bataille, vd. gibi öncü anlayışın kültürel kahramanlarının yer aldığı "aşırı değer verilen yazarlar" listesi hazırlamakta duraksamayan *Le Figaro*'nun yakın dönemde yaptığı bir soruşturuyla birlikte (Bkz. *Le Figaro*, 16 Mart 1992).

36 "Burada, yeni yazına öykünen yeni sinemanın karalamaya çalıştığı bir tür yetenek söz konusudur; bu düşmanlığı anlamak güç değildir. Eğer bir sanat belli bir yeteneği varsayarsa, içtenliksiz kişiler bunu çok fazla çetin bulup küçük görüyormuş gibi davranırlar; sıradan kişiler daha kolay yolları yeğler" (L. Chauvet, *Le Figaro*, 5 Aralık 1969).

37 "Eğer gerekçelerinin sunuluşu sırasında karşıcılık sözcüğü kullanılmıyorsa, bir film yeni sinemaya yaraşmıyor demektir. Bunun burada hiçbir anlam taşımadığını belirtelim" (L. Chauvet, *Le Figaro*, 4 Aralık 1969).

38 "En tumturaklı lirik-metafizik inanç açıklamalarında dile getirilen en ka-

ba erotik-mazohist kışkırtmaları bir araya getirmek ve Parisli sözümona aydınların bu kuru bayağılıklar karşısında kendinden geçtiğini görmek onun için bir zevk olabilir miydi?" (C. B., *Le Figaro*, 20-21 Aralık 1969).

39 "Böyle bilgi edinilemez, bunlar hissedilen şeylerdir... Ne yaptığımı tam anlamıyla bilmiyordum. Sunular yapan insanlar var; bunun farkında değildim [...]. Bilgi, belli belirsiz duyumsamaktır, bir şeyler söylemek isteği taşımak ve bunları bulmaktır... Bunlar önemsiz şeyler, bilgi değil duygulardır" (öncü resim).

40 J.-J. Gautier, *Théâtre d'aujourd'hui*, *a.g.y.*, s. 26. Bir kitabın başarısının yayınlandığı yere bağlı olduğunun yayıncılar da tümüyle bilincindedir: "Kendilerine uygun olan"la olmayanı ayırt etmesini bilirler ve "kendileri için uygun" bir yapıtın (örneğin Gallimard) bir başka yayınevinde (sözgelimi Laffont) başarı kazanamadığını gözlemlerler. Demek oluyor ki, yazarla yayıncı ve kitapla okur kitlesi arasındaki uyum, yayıncının ticari görüntüsünü işe katan bir dizi seçimin sonucudur: Yazarlar, yayıncıyı bu görüntüye bağlı olarak, yayıncı da yazarları yayınevine yüklediği işlev doğrultusunda seçer ve okurlar da yayıncıya ilişkin izlenimleri doğrultusunda yazar seçerler; bu da, "yerlerinden kaymış" kitapların başarısız olmasına açıklık getirir. Bir yayıncıya, çok yerinde olarak: "Her yayıncı kendi türü içinde en iyisidir" dedirten de bu düzenektir.

41 Patronların, bankacıların, yüksek memurların ya da siyasetçilerin amatör felsefelerini sergiledikleri çok sayıdaki yapıt, kültür ve kültürel üretime sungu niteliği taşır. Yazınsal yapıtlar vermiş, *Who's Who*'da (Kim Kimdir?) adı geçen yüz kişinin üçte birinden çoğu profesyonel değildir (sanayiciler % 14; yüksek memurlar % 11; hekimler % 7; vd.) ve zamanlarının bir bölümünü kitap yazmaya ayıran üreticilerin oranı siyasal yazılarda (% 45) ve genel konularda (% 48) daha yüksektir.

42 Alıcının (koleksiyoncu) "parasal" yatırımının, yazın hatta tiyatro alanında bile karşılaştırılamayacak kadar büyük olduğu resim alanında, sanat satıcısının üstlenmesi gereken sembolik güvence rolünün göze batacak kadar belirgin olması bir rastlantı değildir. Raymonde Moulin, "büyük bir galeriyle imzalanan sözleşmenin, ticari değer taşıdığını" ve amatörlerin gözünde satıcının, "yapıtların üstün niteliğinin güvencesi" olduğunu gözlemlemiştir (R. Moulin, *Le Marché de la peinture en France*, Paris, Minuit, 1967, s. 329).

43 Aynı mantığa göre, felsefenin de felsefi bakımdan "tartışma konusu yapılması", felsefe kurumunun toplumbilimsel nesnelleşmesini katlanılamaz gibi gören düşünürlerce kabul edilecek, hatta yüceltilecektir.

İKİNCİ KESİM

Bir Yapıtlar Biliminin Temelleri

Bir süre için insan ruhu fizik bilimlerin maddeyi incelerken gösterdiği yansızlıkla ele alındığında, dev bir adım atılmış olacak. İnsanlığın kendini aşabilmesi için tek yol bu. İnsanlık o zaman yapıtlarının aynasında kendini içtenlikle, yanılgılara düşmeden inceleyecektir. Tanrı gibi olacak, kendini yukarıdan değerlendirecektir. Sanıyorum bu gerçekleştirilebilir. Bu belki de, matematik bilimlerde olduğu gibi, bulmamızı bekleyen bir yöntemden başka bir şey değildir.

GUSTAVE FLAUBERT.

1
Yöntem Sorunları

*Forschung ist die Kunst, den nächsten Schritt zu tun.**

KURT LEWIN.

Hiçbir zaman "büyük kuramlara" bir hayranlık duymadım ve bu kategoriye giren çalışmaları okuduğumda, tipik okul havası taşıyan yapmacık yüreklilik ve gerçek sakınımın bileşimi karşısında öfkeye kapılmaktan kendimi alamam. Şu tumturaklı ve içleri boş, genellikle bir tarih önünde sıralanıveren bir dizi birbirini tutmayan özel adla biten tümcelerden onlarcasını burada yineleyebilirim; bunlar, "büyük kuramcı"ya düşüncesinin gerecini sağlayan ve ona bir haraç öder gibi yeni akademik saygınlık için gerekli olan "deneysellik" kanıtları getiren budunbilimcilerin, toplumbilimcilerin ya da tarihçilerin gösterişsiz bir geçit töreni gibidir. İncelik adına yazarının adını belirtmeden bu örneklerden son derece sıradan birini alıntılayacağım: "Çok sayıda budunbilimsel raporun gösterdiği gibi, bu tür toplumlarda salt ekonomik amaçlar için kullanılabilecek sermayenin birikimini engelleyen, armağanların değiş tokuşuna yönelik bir tür kurumsal zorunluluk vardır: Armağanlar, şölenler, ivedi yardımlar biçimi altında, ekonomik artıkdeğer, belirlenmemiş yükümlülüklere, siyasal güce, saygıya ve toplumsal mevkie dönüşür (Goodfellow, 1954; Schott, 1956; Belshaw, 1965, özellikle s. 46 ve devamı; Sigrist, 1967, s. 176 ve devamı)."

* "Araştırma, bir sonraki adımı atabilme sanatıdır." (Ç.N.)

Ve üniversiteden kaynaklanan istemin umarsız düzeneği, beni önceden gerçekleştirdiğim çalışmaların şu ya da bu yanına ilişkin bileşim metni denilen metinlerden birini oluşturmaya zorladığında, birden yeniyetmelik çağlarımın en iç karartıcı gecelerini anımsadım; okul yaşantısında alışılagelen konulardan birisini, aynı ödevi yapmakla yükümlü sınıf arkadaşlarımın ortasında işlemek zorunda kaldığımda, birbirine öykünenlerin ve derlemecilerin, ders, tez ya da başvuru kitabından oluşan okul yaşamına özgü yineleme araçlarını sonsuza değin çoğalttıkları çok can sıkıcı bir işe tutsak olduğum izlenimine kapılırdım.

Yeni Bir Bilim Anlayışı

"Azizler" arasında yer almaya can atanların tutkulu inanç açıklamaları bende ne denli hoşnutsuzluk uyandırırsa, kuramın solunan hava gibi hem her yerde bulunduğu hem de hiçbir yerde bulunmadığı, eski bir metnin yorumu hatta, yorumlayıcı söylemin yapısı içinde bir notun ucundan kendini gösteriverdiği yapıtlardan da o denli zevk alırım. En can alıcı kuramsal sorunları, titiz bir biçimde sürdürülen yalnız görgüye dayanan bir inceleme içine katmasını bilen ve kavramları hem daha alçakgönüllü hem de daha aksoylu bir kullanım içine katan, işi bazen konularında içkin bir biçimde yer alan kuramların yaratıcı yorumuna kendilerinin yaptığı katkıları gizlemeye değin vardıran yazarlarda tümüyle kendimi bulurum.

Artık gelenekleşmiş şu ya da bu sorunun çözümünü somut araştırmalarda aramak –sözgelimi, fetişizmi anlamak için Marx'ın veya Lévi-Strauss'un klasik metinlerinde değil de moda terziliğinin ve terzinin "imzasının" çözümlemesinden yola çıkarak gerçekleştirdiğim araştırmada olduğu gibi[1]–, türlerin ve konuların sessiz aşamalanmasına, Erich Auerbach'a göre yeni romanı bulanların, özellikle de Virginia Woolf'un gerçekleştirdiğine benzeyen bir dönüşüm uygulamaktır: "Büyük dış olaylara ve kaderin cilvelerine çok az önem verilir, gözlemlenen konu bakımından bunların temel olguları ortaya koyabilmeye daha az elverişli oldukları düşünülür; buna karşın, rastlantıyla, herhangi

bir anda seçilmiş herhangi bir yaşam parçasının yazgının tümünü içerdiğine ve yaşamın simgesi olabileceğine inanılır.[2]" Toplumsal bilimlere yeni bir bilimsel düşünceyi kabul ettirebilmek için de benzeri bir dönüşümü: başka kuramlarla girdiği salt kuramsal sürtüşmelerden çok, her zaman yeni görgül (ampirik) nesnelerin karşılaştırılmasından beslenen kuramlara; öncelikle, epistemolojik olarak denetlenen bilimsel uygulayımların üretici taslak bütünlerini stenografik bir biçimde adlandırma işlevi taşıyan kavramlara dayanan dönüşümü gerçekleştirmek gerekir.

Sözgelimi *habitus* kavramı her şeyden önce, toplumsal bilimin (ve daha genel olarak da tüm antropoloji kuramının) içinde kapalı kaldığı tüm bir seçenek dizisinin, bilinç (ya da özne) ve bilinçdışı, erekçilik ve mekanikçilik, vd. seçenek dizilerinin yadsınmasını dile getirir. Panofsky'nin o güne değin ele alınmamış iki makalesinin Fransızcada yayınlanmasından yararlanarak bu kavramı kullandığımda (bu makalelerden biri, *habitus* sözcüğünün mimarlık alanında skolastik düşüncenin etkisini açıklamak üzere "yerli" kavram niteliğiyle kullanıldığı gotik mimariyi ele alıyordu, öteki de yine bu kavramın kullanılabileceği rahip Suger üzerineydi[3]), eski, özne veya bilinç felsefesine, klasik ekonominin ve bunun günümüzde "yöntembilimsel bireycilik" adıyla yeniden ortaya çıkan *homo economicus*'unun felsefesine kapılmadan yapısalcı örnekten kurtulabildim. Skolastik gelenek içinde *habitus*'a dönüşen Aristoteles'çi *hexis* kavramını yeniden kullanarak yapısalcılığa ve onun sıradışı eylem felsefesine bir tepki vermeyi amaçlıyordum: Lévi-Strauss'çu bilinçdışında örtük bir biçimde yer alan ve Althusser yanlılarınca açıktan açığa başvurulan bu kavram, etken kişiyi yapının desteği ya da taşıyıcısı (*Träger*) durumuna indirgeyerek yok ediyordu; Yeni Kant'çı "sembolik biçimler" felsefesinin bilgili katıksız öznesini yeniden işin içine katmaktan kaçınmak için, Panofsky, yapıtında, *La Perspective comme forme symbolique*'in yazarının içinde kapalı kaldığı *habitus* kavramını bir kez ve biraz da zorlamalı bir biçimde kullanmıştı. Bu bakımdan, aynı dönemde *generative grammar* kavramını ortaya atan Chomsky'ye yakın olduğumdan, *habitus*'un ve etken kişinin etkili, bulgulayıcı, "yaratıcı" güçlerini ortaya koymayı amaçlıyordum.[4] Ama,

bu üretici gücün Chomsky'de olduğu gibi evrensel bir doğa ve aklın gücü olmadığının altını çizmek istiyordum: *Habitus*, sözlük anlamının gösterdiği gibi sonradan kazanılır ve kimi durumlarda sermaye gibi işlev taşıyan bir iyeliktir; idealist geleneğin aşkın öznesinin iyeliği de değildir.

Marx'ın *Thesen über Feuerbach*'ta (Feuerbach Üzerine Savlar) salık verdiği gibi, özellikle "yansıma" kuramıyla özdekçi geleneğin bıraktığı yararcı bilginin "etken yanı"nı idealizme yeniden kazandırmak için, iş bölümü yapılarının içinde köklü bir biçimde (düşünsel çalışma profesyonellerinin varlığı aracılığıyla) yer alan ve düşünsel işbölümü yapılarına, dolayısıyla aydınların düşünsel yapılarına değin uzandığı için yararcı bir bilginin veya uzman bir uygulamanın tasarımını engelleyen kuram ve uygulamanın kuralcı karşıtlığından uzaklaşmak gerekiyordu; toplumsal gerçekliğin, ne gereçlerinde ne de yöntemlerinde (özellikle sınıflandırma etkinliklerinde), hesapçı ve uslamlayıcı bir bilincin katıksız ve salt düşünsel bir işlemi olmayan bilişsel bir oluşturum etkinliğinin ortaya çıkarılması ve betimlemesi zorunluluğu vardı.

Çok sayıda rastlantısal kullanımlarına karşın, uzun bir süre boşlukta kalan *habitus*,[5] etken kişinin, gerçeğin oluşturumunun uygulayımsal kullanıcısı olma gerçekliğini ortadan kaldırmaksızın, bilinç felsefesinden çıkma istemini dile getirmek için en elverişli kavramdı. Adını bir yeni sözcükle veya doğa bilimlerinde olduğu gibi önemsiz de olsa bir "sonuç"la özdeşleştirme çabasına dayanan stratejiye tam anlamıyla ters düşen geleneksel bir sözcüğü, yeniden etkin kılmak üzere yeniden kullanmak ereği, kavramlar üzerine yapılan çalışmanın da birbirine eklenen bir nitelik taşıdığı inancından esinlenir. Bilgisizliğin daha da elverişli kıldığı ne pahasına olursa olsun özgünlük peşinde koşmak ve sürekli yinelenen tanınmış şu ya da bu yazara sofuca bir tutkuyla bağlanmak, kuramsal gelenek konusunda olası tek tutum gibi görünen şeyi: her kaynaktan sağlanan bilginin eleştirel bir yaklaşım içinde dizgeleştirilmesi yoluyla, süreklilik ve kopuşun birbirlerinden ayrılamaz bir biçimde doğrulamasını ortak bir biçimde yasaklar.

Toplum bilimleri, kuramsal kalıtla böyle bir gerçekçi ilişkinin kurulmasına pek fazla elverişli olmayan bir konum içindedir: Yazınsal, sanatsal veya felsefi alanın değerleri olan özgünlük değerleri, yargıları yönlendirmeyi sürdürmektedir. Bir geleneğe ve bu yolla toplu bir girişime bağlanarak özgül üretim araçlarına sahip olma isteğini tutsaklık veya izlemecilik olarak değerlendirip önemsizleştirerek, bilimler –sonu -izm, -bilim gibi eklerle biten takma ad taşımayan eleştirinin bulunmadığı yazınsal inceleme alanında tanık olunduğu gibi–, adlarını bir markayla özdeşleştirmeyi amaçlayan sermayesiz küçük girişimcilerin sonuçsuz blöflerini elverişli kılarlar. Bunların bilimsel dallarla yazınsal dallar ortasında sahip oldukları konum, olguları birbirine eklemeye dayalı anlayışı kolaylaştırıcı bilgi üretim ve aktarım biçimlerinin oluşturulmasına katkıda bulunmak için de uygun değildir: Bir bilimsel düşünce biçiminin etkin özümlemesinin ve buna yetkin bir biçimde egemen olunmasının, yalnızca ortaya çıkardıkları bilimsel sonuçlar bakımından değil, başlangıçtaki buluş (ne pahasına olursa olsun, ayrımlaşma çabasının doğurduğu sonuçsuz veya olumsuz sahte buluşlardan her bakımdan daha güç ve daha değerli olan) bakımından da aynı derecede güç ve değerli olmasına karşın, artçıların kölece öykünmesi ya da daha önceden bulunmuş bir yaratma sanatının mekanik uygulamasıymış gibi, bunlarla genellikle alay edilir ve önemsenmez. Oysa az çok edilgen bir biçimde dinlenmek hatta yorumlanmak için değil de kompozisyona olanak tanımak için yapılmış bir ezgi gibi, bilimsel çalışmalar da, kuramsal metinlerden farklı olarak, izleme veya düşünmeyi değil, deneyimle uygulayımsal karşılaştırmayı gerektirirler; bunları gerçekten anlamak, farklı bir olgu konusunda, içlerinde dile getirilen düşünme biçimine işlev kazandırmak, onu başlangıç ediminde olduğu denli yaratıcı ve özgün, ayrıca güçsüz ve kısırlaştırıcı bir üst söylev olan *Lector*'un gerçeklikten uzaklaştırıcı *yorum*'uyla her bakımdan karşıtlaşan yeni bir üretim edimi içinde yeniden etkinleştirmektir.

Benzeri eğilimlere, alan kavramı gibi kavramların kullanımının temelinde de tanık olunur. Burada da bu kavram, olgula-

rın oluşturulmasında, önceleri, yöntembilimsel seçimler üreten, olumlu olduğu kadar olumsuz kuramsal tutumu belirtmede kullanılmıştır: Sözgelimi, yükseköğretimin, özellikle büyük okulların kurulmasına ilişkin çalışmaları ele alalım. Bu kavram, söz konusu kurumların her birinin özgül gerçekliğini, aykırı bir biçimde, ancak tüm ötekilerle birlikte biçimlendirdiği rekabet uzamını oluşturan nesnel bağıntılar dizgesi içine yerleştirilmesi koşuluyla ortaya koyar.[6] Ama aynı zamanda, yapıtların içinde doğduğu, ayrı ve özerk uzamlar olan toplumsal mikrokozmosların varlığını anımsatarak, toplumsal tarih ve din, hukuk, bilim, sanat veya yazın toplumbilimi gibi tüm kültürel yapıtlar bilimlerinin karşı karşıya bulunduğu iç yorum ve dış açıklama seçeneğinden kaçınılmasına da olanak tanır: Bu bakımlardan, yüksek bir özerklik düzeyine ulaşmış sanat uygulayımlarının derlenmesinden doğan bir biçimcilikle sanatsal biçimleri doğrudan toplumsal oluşumlara bağlamaya önem veren bir indirgemecilik arasındaki karşıtlık, her iki akımın ortak bir biçimde, nesnel ilişkiler uzamı olarak *üretim alanı*'nı göz ardı ettiğini gizler. Buradan da, –dikkati, Trier ya da Lewin gibi birbirlerinden son derece uzak bulunan yazarlar üzerine çeken– soyla ilgili araştırmanın, burada da ancak kuramsal tutumu (ve Joëlle Proust'un[7] deyişiyle, içinde yer aldığı konuyu) daha iyi belirlemeye ve bu tutumun yerini, kendini tanımladığı konumlar uzamı içinde daha açık bir biçimde saptamaya olanak tanıdığı ölçüde yararlı olacağı sonucu ortaya çıkar.

Cassirer'nin de gösterdiği gibi,[8] tüm çağcıl bilimlerin benimsediği ve sembolik dizgelerin, söylemlerin veya yazınsal yapıtların incelenmesinde özellikle Rus biçimciler[9] aracılığıyla uygulama alanı bulabilen (yapısaldan çok) *bağıntısal* düşünce biçimi, toplumsal gerçeklere ancak toplumsal dünyanın sıradan betimlenmesinden köklü bir biçimde uzaklaşılmasıyla uygulanabilir. Cassirer'nin "tözcü" olarak adlandırdığı ve birbirlerine bağlanmalarını sağlayan, genellikle görülmeyen nesnel bağıntılar zararına, kendi içlerinde ve kendileri bakımından ele alınan farklı toplumsal gerçekleri öne çıkarmayı amaçlayan düşünce biçimine eğilim, ancak bu gerçeklerin –bireyler, topluluklar veya kurumlar– toplumsal yaptırımın tüm gücüyle kendini kabul ettirmesi durumunda büyük bir güç kazanır.

Böylece, "düşünsel alan"ı inceleme yolunda ilk girişim,[10] düşünsel yaşama bağlanan etken kişiler arasındaki hemen görülen bağıntılarla yetinmişti: Yazarlarla eleştirmenler veya yazarlarla yayıncılar arasındaki karşılıklı etkileşim, bunlardan her birinin alan içinde sahip oldukları konumları, daha açık bir deyişle karşılıklı etkileşim biçimini belirleyen yapıyı görmemi engellemişti. Ve bu kavrama ilişkin ilk ciddi formülleştirme, 19. yy'da yazınsal alanın incelenmesinin ortaya çıkardığı sorunlara yapılan gönderimin ağır bastığı, hiçbir biçimde eğitici bir yorum içermeyen *Wirtschat und Gesellschaft*'ın (İktisat ve Toplum), din toplumbilimi üzerine yazılmış bir bölümünün okunması aracılığıyla gerçekleştirildi: Düşünsel alana ilişkin ilk betimlememde geçmişe yönelik bir eleştiri içeren, Weber'in önerdiği din alanındaki etken kişiler arasındaki ilişkileri karşılıklı etkileşim bakımından ele alan görüşü eleştirme pahasına, dinsel alanın, Max Weber'in umutsuzca bir *gerçekçi sınıflandırma* içine kapamayı denediği, birçok ayrıksı durumla delik deşik olmuş etkileşimlerin somut biçimini açıklayabilecek *nesnel ilişkiler yapısı* biçiminde oluşturulmasını önermiştim.[11]

Artık geriye, farklı konulara uygulayarak her alanın özgül niteliklerini ortaya çıkarmak için böylece oluşturulmuş genel sorunlar dizgesini ve "olasının özel durumları" gibi ele alınan farklı evrenlerin karşılaştırılmasının açığa çıkardığı değişmezleri uygulayıma aktarmak kalmıştı. İnandırmak amacı güden sözbilimsel ereklerin yönlendirdiği basit eğretilemeler gibi işlev görmeleri bir yana, her uygulamada özgül bir nitelik kazanan genel sorunlar ve kavramların yöntemli bir biçimde aktarımı, tüm alanlar arasında yapısal ve işlevsel benzerlikler bulunduğu varsayımına dayanır. Bu varsayım, söz konusu aktarımların ortaya çıkardığı bulgusal sonuçlar içinde geçerlik kazanır ve doğurduğu güçlükler içinde düzeltilir. Yinelenen uygulamalara gösterilen sabır, farklı evrenlerin görgül incelemesine bağlanan kuramsal ilkelerin ve farklı alanların yapısıyla tarihinin değişmez yasalarının daha yüksek bir genellik ve biçimselleştirme düzeyine taşınmasını sağlayan "anlamsal tırmanış"ın (Quine'in belirttiği anlamda) olası yollarından birisidir. İşlevleri ve işleyişinin özelliklerinden dolayı (ya da, daha yalın bir biçimde söyle-

mek gerekirse, bilgi kaynakları alanını da kapsadığından), her alan ötekilerle ortak bir biçimde paylaştığı özellikleri az çok açık bir biçimde ortaya koyar: Böylece, moda terziliği alanı, beni, kültürel üretimin tüm alanlarının temel özelliklerine, üreticinin ve fetiş olarak ürünün üretiminin tam anlamıyla büyülü mantığına öteki tüm evrenlerden daha dolaysız bir biçimde ulaştırdı; bunun nedeni uygulayımların "ekonomik" yanlarının burada kuşkusuz daha az denetlenmesi, kültürel bakımdan daha az geçerlik sunduğu için her zaman bir kutsallığın yitmesi biçimi içeren nesnelliğe karşı daha iyi korunmasıdır.

Böylece giderek oluşan alan kuramı,[12] görünüşün tersine ekonomik düşünce biçiminin aktarımına yine de hiçbir şey borçlu değildir; ekonomiden alınan belli sayıda kavramı (rekabet, tekel, sunum, istem, vd. gibi) din alanına uygulayan Weber'in incelemesini yapısalcı bakış açısından yeniden ele aldığımda bile, kendimi farklı alanlar içinde geçerli olan, ekonomi kuramının, gerçek kuramsal temelleri elinde tutmadan hemen açıkladığı genel özellikler içinde buldum. Aktarımın, nesnenin oluşturum temelinde yer alması bir yana –budunbilim, dilbilim veya ekonomi gibi öncelikle daha saygın bir başka evrenden, bağlamdan arındırılmış bir kavram, salt amblem işlevi taşıyan yalın bir eğretileme alındığında olduğu gibi–, aktarımı gerektiren ve temellendiren, nesnenin oluşturumudur.[13] Ve her şey, günün birinde tanıtlamayı umduğum gibi,[14] ekonomik alan kuramının kurucu bir örnek niteliği taşıması bir yana, genel alan kuramının özel bir durumu olduğunu varsaymaya olanak tanımaktadır; görgül bir biçimde doğrulanan bir tür kuramsal tümevarımla giderek oluşumunu tamamlayan genel alan kuramı, Weber'in gerçekleştirdiği biçimiyle aktarımların üretkenliğinin ve geçerliğinin sınırlarını anlama olanağı sağlayarak, özellikle kültürel üretim alanlarının incelenmesinden ortaya çıkan bilgilerin ışığında ekonomik kuramın önvarsayımlarının yeniden ele alınmasını gerekli kılar.

Farklı alanların incelenmesiyle giderek ortaya çıkan uygulayımlara ilişkin ekonominin genel kuramının, böylelikle, en alışılagelmiş ve aynı zamanda en bilinen indirgemecilik biçimi olan ekonomizmden başlayarak bu indirgemecilik biçimlerinin

tümünden kaçınması gerekirdi: Farklı alanların (dinsel alan, bilimsel alan, vd.) her birini, gerçek anlamda bir *özel durum* gibi, bir başka deyişle öteki olası görünüş biçimleri arasında bir durum gibi ele alarak, dönemlere ve ulusal geleneklere göre bürüneceği farklı görünüşler altında incelemek, karşılaştırmalı yönteme tüm etkinliğini kazandırmaktır. Bu da aslında, tekil betimlemenin (belli bir alanın belli bir durumuna ilişkin) kibarca boyun eğişine kendini bırakmadan, her durumu en somut özgüllüğü içinde yakalamaya; ve aynı hareket içinde, bunları betimlemede yararlanılan her alanın değişmez özellikleriyle her alan içinde genel düzenekler ve kavramlar dizgesinin özgül biçimini –birikim, yatırım, kâr, vd.– kavramaya yönlendirir. Bir başka deyişle, özel durumu süregeldiği biçimiyle oluşturmak, tembel düşünceye özgü tekdüzeliğin ve "aydın anlayışların" bölünmesinin sonsuzca yinelediği seçeneklerden birinin; özel durumun bilinçdışı ve denetimsiz evrenselleşmesiyle işleyen söylemin belirsiz ve boş genellemeleriyle, olduğu gibi algılanamadığı için özel durumun ne tikel ne de evrensel yanını ortaya koyamayan sözde tümü kapsayıcı incelemenin sınırsız titizliğini karşıtlaştıran seçeneğin, uygulamada aşılmasını zorunlu kılar.

Böyle bir izlencenin biraz aşırı yan taşıdığı görülmektedir. Ele alınan görünüşün tarihsel özelliğine her durumda ulaşabilmek için, her keresinde erken bir uzmanlaşma yoluyla yapay bir biçimde yalıtılmış evrene adanan söyleme egemen olmak gerekir. Aynı zamanda, kuramsal oluşturum gereklerinin görgül yöntemlere her türden ek zorunluluklar getireceğini de göz önünde bulundurarak, yöntemli bir biçimde geliştirilmiş görgül incelemeye girişmek gerekir; öyle ki bu ek güçlükler bazen işi yöntembilimsel seçimlere ya da teknik işlemlere yönlendirmeye değin vardırabilir. Bu seçimler ve işlemler, alışılmadık bir tersyüz oluş sonucunda, ortaya çıktığı biçimiyle veriye olgucu bir boyun eğiş bakımından, her zaman dayanaksız özgürlükler hatta tartışmalı kolaylıklar gibi görünme sakıncası içerirler.[15] Genellikle gerçekliğin devimini de dile getiren kuramsal tasarımların uygulanmasının sağladığı bulgulayıcı güç izlenimine karşılık, ele alınan her durumda kuramın tam verimli olmasını ve olabildiğince çeşitli durumlarda gözlemlenen özelliklerin

bütünleşmesiyle kuramın genelleştirilmesini sağlamak üzere, kuramı ortaya çıktığı alandan giderek uzaklaşan alanlara taşımak için gereken çok büyük boyutlu çalışmanın doğurduğu sürekli hoşnutsuzluk duygusuna tanık olunabilir – bu da, sayısız yinelemelere ve düzeltimlere açıklık getirir. Eğer geçici ve düzeltilmeleri gereken ilk sonuçların, "büyük kuram"ın her şeyi elinde toplamak isteğinin içerdiği geçerli dizgeleştirme tutkusunu, gerçek anlamda bütünlenmiş ve birbirlerine eklenen görgül araştırma izlencesine dönüştürme kaygısını güden bir toplumbilimin alacağı doğrultuyu yeterince göstereceği beklentisiyle sürdürülen çalışmaya biraz da saymaca bir biçimde bir son verme gereği bulunmasaydı, bu çalışma sonsuza değin sürerdi.

Yazınsal Doxa *ve Nesnelleştirmeye Direniş*

Kuşkusuz, daha erişkinlik çağlarından başlayarak kültürel sofuluğun ayinlerini (toplumbilim de bunun dışında kalmaz) yerine getirmek üzere eğitilmiş kişilerin duyduğu derin saygının koruması altında bulunduklarından, yazın, sanat ve felsefe alanları bilimsel nesnelleştirmenin karşısına nesnel ve öznel nitelikli, aşılması güç engeller çıkarırlar. Araştırmanın doğrultusu ve sonuçlarının sunuluşu, gözü kapalı inancın ve abartılı yerginin oluşturduğu seçeneğe başka hiçbir yerde buradaki kadar tutsak olmaz: Bunların her ikisi de, farklı biçimler altında bu alanların her biri içinde varlıklarını korur. Kutsalın bilimini yapma ereğinde bile günahkâr bir yan vardır ve *hiçe sayma* duygusu –bu sözcüğü ağzından düşürmeyenler için özellikle utanç verici olan–, bu bilimle uğraşma sakıncasını üstlenenleri, içinde (sanılabileceği gibi), okura acı çektirmekten çok, direnişlerin üstesinden gelebilmek amacıyla "sopayı ters yönde bükmek" isteğinin dile geldiği gereksiz aşırılıklarla, kaçınılmaz olarak başkalarında (ve kendilerinde) açmak zorunda kaldıkları yaraların sayısını ikiye katlamaya itebilir.[16]

Demek ki, kültürel yapıtları konu alan titiz bir bilimin temellerini atmak için gerçekleştirilmesi zorunlu olan kopuş, ba-

sit bir yöntembilimsel altüst oluşun ötesinde ve farklı bir şeydir:[17] Düşünsel yaşamı en sıradan biçimde tasarlama ve yaşama biçiminin gerçek anlamda *dönüştürülmesi*'ni, kültür olgularına ve bunların geçerli biçimde ele alınma biçimlerine toplu olarak tanınan *inancın* bir tür *epokhe*'sini* içerir.[18] *Doxa* türünden bir benimsemenin askıya alınmasının, hiçbir zaman kültürel değerler tablosunun tersine dönüşünü içermeyen, karşı-kültüre hatta kimilerinin inanır gibi gözüktüğü bilisizliğe duyulan derin saygıya uygulayımsal bir dönüşünse hiçbir biçimde söz konusu olmadığı yöntemli bir *epokhe* niteliği taşıdığını belirtmeye gerek olmadığını düşündüm. Bu durum, en azından bu yeniden yapılanma döneminde, ikonolojik amacının kendilerine bir ikonoklast şiddet gibi göründüğü incelemelerin sanata (ya da felsefeye) yönelttiği gözdağını çığlıklar içinde herkese duyurarak yeni Farizilerin kendilerine kültürel bir erdem unvanı verene değin geçerlidir.

Ne var ki bilimsel inceleme, sanatsal edimler gibi ele alınsın ya da alınmasın (daha açık bir deyişle sanatçılarca veya yalnızca acemilerce yapılmış olsun) bu tür kendiliğinden oluşan deneyimler içinde, neredeyse deneysel bir doğrulanma bulur: Sıradan inancın sanat yapıtında ya da çıkar gütmemenin düşünsel değerleri içinde kılgısal bir askıya alınışı olarak, bu edimler sanatsal düzenle düşünsel düzenin temelinde yer alan ve görünüşte en köktenci eleştirilerin etkileyemediği toplu inanca bir açıklık getirir.[19]

Bu yöntemli askıya alma, kültürel bakımdan kutsal olana bağlanmanın, ayrıksın durumlar bir yana bırakıldığında açık sav biçimleri altında kendini dile getirmek zorunda olmaması, mantıksal bir temele dayanması gerekliliğinin daha da az olması ölçüsünde güçleşir. Buna katılanlar için en güvenli şey, kültürel düzendir. Aydın kişiler, soludukları havanın içinde nasıllarsa ekin içinde de aynı durumdadırlar ve *doxa*'yı *gelenekçiliğe* ya da *inak*'lara dönüştürmekle yükümlü olduklarını duyumsamaları için kimi büyük bunalımların (ve bunlara eşlik eden

* Eski Yunan felsefesinde, "yargının askıya alınması." (Ç.N.)

eleştirilerin) yaşanması ve kutsal olanla bunları yüceltecek benimsenmiş yöntemlerin doğrulanması gerekir. Buradan, kültürel *doxa*'nın dizgeli anlatımına ulaşmanın kolay olmadığı sonucu çıkar; oysa bu anlatım şurada veya burada durmaksızın gündeme gelir. Böylece, sözgelimi artık herkesin tanıdığı *Theory of Literature*'de René Wellek ve Austin Warren olabildiğince sıradanlaşmış "yazarın, kişiliği ve yaşamı aracılığıyla açıklanması[20]"nı savunurken, kendiliğinden bir şey gibi gelişen "yaratıcı deha"ya inancı sessizce kabullenmiş olurlar ve böylelikle yandaşlarından çoğu da, onlarla birlikte, kendi deyişleriyle "yazın tarihi içinde en eski ve en iyi oluşturulmuş yöntemlerden birine", tek başına ele alınan yazarda (teklik ve özgüllük, "yaratıcı"nın nitelikleri arasında yer alır), yapıtın açıklanma ilkesini aramaya dayanan yönteme kendilerini adar. Aynı biçimde Sartre da toplumsal belirlenimler içinde Flaubert'in özgül kişiliğini biçimlendiren aracı olguları araştırma tasarısını ortaya attığında, kendini, böylece benimsenen bakış açısından yola çıkarak kavranabilecek etmenlere, bir başka deyişle bir aile yapısı aracılığıyla yansıyan başlangıçtaki toplumsal sınıfa, yetke alanı içinde egemen olunan konumdaki sanatsal alanda yer aldığından her yazarı etkileyen türsel etmenlerin sonuçlarına ve yanı sıra sanatsal alan içinde kendisiyle aynı konumda bulunan yazarların tümü üzerine etkili olan özgül etmenlerin sonuçlarına bağlı kalmaya tutsak eder.

Kimi kez dış çözümlemenin başvurduğu ve "yaratım"da "bireyci" görüşü savunanların "indirgemeci toplumbilim anlayışı"nın ortak bir biçimde en yetkin belirimi gibi gördükleri istatistik inceleme de, kesinlikle egemen görüşten kaçamaz: Her yazarı, tek başına ele alındığında kavranabilecek nitelikler bütününe indirgeme eğilimi taşıdığından, özel bir dikkat gösterilmediği durumlarda, bu görüşün, alan içinde bulunulan konuma bağlı *yapısal özellikler*'i göz ardı etmesi veya silmesi olasılığı yüksektir; sözgelimi vodvilcinin ya da kitap resimleyicisinin yapısal bakımdan daha aşağı bir konumda bulunması, genellikle gruplara veya kurumlara, dergilere, akımlara, türlere, vd. bağlanma gibi türsel özellikler aracılığıyla kendini belli eder. Gele-

neksel olay yazarıysa bunları, açıklayıcı bir örnek içine katmak yerine göz ardı eder veya doğal bir şey gibi görür. Bunlara bir de, incelemecilerin çoğunun *önceden oluşturulmuş* bulunan *sınıflandırma ilkeleri*'ni, yine *önceden oluşmuş toplumlar*'a –yapısalcı yorumbilimcilerin üzerinde çalıştığı bütüncelerin birçoğunda olduğu gibi– uygulaması olgusu eklenir. Genellikle üzerlerinde çalıştıkları, aslında ödül dizelgelerinden başka bir şey olmayan dizelgelerin hazırlanması sürecini, bir başka deyişle eski yazarlar topluluğunun sınırlandırılmasıyla sonuçlanan yüceltim ve aşamalanma sürecinin tarihini göz ardı ederler. Ayrıca, sınıflandırma savaşımının araçları ve bu savaşımdan doğan beklentiler olan, bu nitelikleriyle toplulukların ortaya çıkmasına katkıda bulunan sınıflandırma dizgelerinin, toplulukların, okulların, türlerin, akımların, vd. adlarının ortaya çıkışına ilişkin oluşturum çabasını da bir yana bırakırlar. Tarihsel inceleme gereçlerine yönelik böyle bir tarihsel eleştiriye başvurulmadığı için, gerçekliğin içinde neyin söz konusu ve etkili olduğunun ayrımına bile varılmaksızın, örneğin yazarlar toplumunun, daha açık bir anlatımla "yazanlar" arasında kendilerini yazar olarak görme hakkını ellerinde bulunduranların tanımlanması ve sınırlarının belirlenmesi sorununun kestirip atılması sakıncasıyla karşı karşıya kalınır.

Kurucu Mitos Olarak "İlk Tasarı"

Ama Sartre, "ilk tasarı" kuramıyla, tüm biçimleri altında yazınsal incelemenin temel önvarsayımlarından birisini, dilin sıradan kullanımı içinde, özellikle biyografi yazarlarının gözdesi olan "daha o zamandan", "o andan başlayarak", "ilkgençlik yıllarıyla birlikte" gibi deyişlerin içinde yer alan önvarsayımlardan birini gün ışığına çıkarır:[21] Her yaşamın bir bütün, uyumlu ve amaçlı bir bütün olmasına ve tüm deneyimler içinde, özellikle en eski olanlarda kendini belli eden öznel ve nesnel bir amacın ancak tek anlatım biçimi olarak kavranacağı konusuna önem verilir. Deneyimleri veya başlangıçtaki davranışları kalıcı olayların amacına dönüştürmesini sağlayan geçmişe yönelik yanılsa-

manın ve kutsallaştırıcı bir açıkgörüşlülükle donanmış sıradışı kişiliklerin durumunda kendini özellikle kabul ettirdiği düşünülen yetenek ve yazgı ideolojisinin ışığında, bir tarih gibi düzenlenmiş yaşamın, hem başlangıç noktası hem de bir ilk neden, daha doğrusu bir ana ilke olarak kabul edilen bir başlangıç noktasından aynı zamanda bir amaç niteliği de taşıyan sona değin gerçekleştiği sessizce kabul edilir.[22] "İlk tasarı" ile toplumsal bir konumun içerdiği belirlenimlerin açık bilincini her yaşamın temeline yerleştirerek, Sartre bu örtük felsefeyi açık bir konuma ulaştırır.

Daha ilerideki tüm gelişmelere gebe olan bir ilk başlangıç veya bir tür toplumbilimsel düşünce olarak ("Kentsoylu gibi düşünüyorum, öyleyse kentsoyluyum") uzun uzun incelediği, Flaubert'in yaşamının önemli bir evresini oluşturan 1837-1840 yılları konusunda Sartre şunları yazar: "1837'den başlayarak ve 40'lı yıllar boyunca, Gustave, yaşamının doğrultusuna ve yapıtının anlamına ilişkin son derece önemli bir deneyim yaşar: Kentsoyluluğun, varlığının kökenlerini oluşturan sınıf olduğunu kendi içinde ve dışında *duyumsar* [...]. Bu durumda, sonuçları bakımından son derece önem taşıyan bu *buluş*'un yol açtığı değişimleri belirlememiz gerekir.[23]" Araştırmanın yöntemi de, ikili devinimi içinde potansiyel olarak tümüyle kendisine başlangıç noktası görevi yapan bunalımın içinde yer aldığı için, yaşamı kesinlikle görünen bir olaylar dizisi durumuna getiren bu biyografi felsefesine açıklık getirir: "Kendimizi aydınlatmak için, bu yaşamı ilkgençlik yıllarından ölümüne değin bir kez daha baştan aşağı izlemek gerekir. Daha sonra bu yazgının tüm kuvvet çizgilerini potansiyel olarak barındıran bunalım yıllarını –1838'den 1844'e değin– yeniden ele alacağız.[24]"

Leibniz'ci monadcılığın örnek biçimini gerçekleştirdiğini düşündüğü özcü felsefeyi inceleyerek, Sartre, *L'Être et le Néant*'da (Varlık ve Hiçlik), bu felsefenin, kronolojik düzeni mantıksal düzene indirgeyerek yok ettiğini gözlemlemişti; çelişkili bir biçimde, kendisinin yaşamöyküsü felsefesi de aynı etkiyi uyandırır ama bu etki, bu durumda başlangıçtaki bir bilinç edi-

miyle gerçekleşen bir "buluş"a dayalı mutlak bir başlangıç noktasından yola çıkarak gerçekleşir: "Bu farklı görüşler arasında zamandizinsel (kronolojik) bir düzen yoktur: Kendi içinde ortaya çıktığı andan başlayarak, kentsoylu kavramı sürekli bir parçalanmaya uğrar ve Flaubert'e özgü kentsoylu anlayışın tüm değişimleri bir arada ortaya çıkar: Koşullar, bunlardan bir ya da ikisini öne çıkarır ama bu, kısa bir süre için ve bu çelişkili belirsizliğin karanlık temeli üzerinde gerçekleşir. Ellisinde de, on yedisinde olduğu gibi bütün insanlığın karşısındadır [...]. Kırkında da, yirmi dört yaşında olduğu gibi kentsoyluların ayrıcalıklı bir sınıf oluşturamamasından yakınır.[25]"

L'Être et le Néant'da Sartre'ın, "Flaubert'in tinsel durumu"na bağladığı ve Freud ile Marx'ın ortaklaşa paylaştığı görüşe karşılık olarak "yaratıcı"nın "kişiliği"ni genele, türe, sınıfa yönelik her türlü "indirgeme"den ayırmaya ve ben'in aşkınlığını, dönemlere göre ruhbilim veya toplumbilim içinde somutlaşan kalıtsal düşüncenin saldırılarına ve "Auguste Comte'un *özdekçilik* diye adlandırdığı şeye, bir başka deyişle bir üst olanın bir alt olanla açıklanmasına[26]" karşı doğrulamaya çalıştığı sayfaları yeniden okumak gerekir. Kendi kesin kanılarını kurtarmak için işine yarayan tüm olanakları ortaya koyduğu bu uzun "tanıtlama"nın sonunda, Sartre, "ilk tasarı"da özyıkım niteliği taşıyan kavramdan başka bir şey olmayan kavramsal tuhaflığı, yaratıcının kendi yaşam tasarısına imzasını koymasını sağlayan özgür ve bilinçli özyaratım edimini ortaya atar. Yaratılmadan var olan "yaratıcı"ya inancın (evrim kuramı karşısında Yaratılış neyse, *habitus*'a göre bu kavram da odur) bu kurucu söyleniyle, Sartre her insan varlığının kökenine özgür ve insanın kendi yazgısını kendisinin belirleyeceğinin bilincinde olan bir tür eylem yerleştirir; bu, daha sonraki tüm eylemleri başlangıçtaki katıksız bir özgürlük seçimi içine katan, bu eylemleri bu aşkın yadsıma aracılığıyla bilimin etkisinden kurtaran başlangıcı olmayan bir ilk tasarıdır.

Kökene başvurularak yapılan her türlü açıklamayı yadsıyan bu başlangıç mitosunun, bilincin dış belirlenimlerin tümüne indirgenemeyeceğine duyulan, toplum bilimleriyle bunların "indirgemeci" "nesnelleştirme" isteğinin yol açtığı direnişin te-

melini oluşturan inanca açık bir biçim ve dizgeli bir doğrulanma görüntüsü kazandırmak gibi bir üstünlüğü vardır. Bu bilimlerin sürekli gündemde tuttuğu "gerekirci" tehlike, bunların bilimci gururu, işi, aydınları da kendi konusu gibi görmeye değin vardırdığında en üst noktasına çıkar.

Eğer bilincin indirgenemezliğinin öne sürülmesi felsefe öğretmenlerinin felsefesinin en değişmez boyutlarından birisini oluşturuyorsa, bunun nedeni, kuşkusuz bu savın gerçekten felsefeye ilişkin olanla doğa ve toplum bilimlerine bırakabileceği şey arasındaki sınırı tanımlama ve savunma yollarından birisini oluşturmasıdır. Böylece, 1864'te Sorbonne'da verdiği açılış dersinde Caro, bilinç olgularının, "olguların bir üst düzeyine, yalnızca güncel etkilerden değil, aynı zamanda bilimsel gerekirciliğin olası etkilerinden de kaçabilen gerçeklik ve nedenlere bağlı olduklarının[27]" kabul edilmesi karşılığında, *dış* olguları deneysel bilimlere bırakmayı kabullenmişti. Felsefede bir yeniliğin olmadığını göstererek ve özdekçilik veya gerekircilikle mücadele eden özgürlüğün, bireyin ve "özne"nin çağcıl savunucularının, her zaman farkında olmaksızın bir aşamalanmayı ve "üstü alta indirgemeyi" kendilerine iş edinmekten ve böylelikle konusunu bir üst bilim dalından almaktan hoşnut olmayıp felsefe toplumbilimi aracılığıyla yerleşik düşünsel düzeni katlanılamaz bir biçimde altüst eden egemen bilim dalını konu olarak almaya değin vardıran tüm düşünürlerden ayıran türsel veya özde farklılığı savunmayı amaçladıklarını gösteren aydınlatıcı bir metindir bu.

Tanrı öldü ama yaratılmadan var olan yaratıcı onun yerini aldı. Tanrının öldüğünü söyleyen, onun tüm niteliklerini ele geçirir.[28] Sartre'ın da ayrımına vardığı gibi Joyce, Faulkner veya Virginia Woolf gibi çağcıl romancıların tanrısal bakış açısını bıraktıkları doğruysa da, düşünür, egemen konumunu kolayca bırakmayı kabullenmez. O, mutlak, mantıklı öznenin oluşumuna ilişkin her türlü Husserl'ci yadsımayı başka bir düzleme, sıradan, tarihsel konulara aktararak, Flaubert'in kişiliğinde, "yaratıcılar"ı sözde temel, her türlü nesnelleştirmenin sınırlarını kesin

bir biçimde saptamaya yönelik bir sorgulamaya çeker. Flaubert'in kendisinin de nesnelleştirmeyi tasarladığı (özellikle *L'Éducation sentimentale*'de) ve onun aracılığıyla dile gelen toplumsal evreni nesnelleştirerek Flaubert'i de nesnelleştirecek yerde, türsel olarak yazarlık konumuna bağlanan kaygıların "anlayışlı" bir betimini, çözümlenmemiş bir durumda Flaubert'e yöneltmekle yetinir; böylece, genellikle "anlayış"ın üst biçimi gibi görülen bu dolaylı özseverlik biçimine uyum gösterir.

Bir ağabey olarak Flaubert'i ailenin budalası gibi betimleyen kişinin gözünden, aynı zamanda yazar olarak Flaubert'in, kentsoylu ailenin de budalası olduğu nasıl kaçardı? Bu durumun ayrımına varmaktan onu alıkoyan, çelişkili bir biçimde kendisini anladığını savladığı olguya katan şey, yazar konumu içinde yer alan ve *yadsıma*'nın üstün biçimi gibi işlev gören bir özçözümleme içinde, bir anlamda kaçındığı düşünülemezdir. Bir başka deyişle, incelemesi içinde gerçek anlamda yer alanı görmekten ve bilmekten alıkoyan engel –daha açık bir anlatımla toplumsal dünya içinde ve daha kesin olarak yetke alanı içinde ve "yaratıcı"nın fetişizminin giderek ortaya çıktığı inanç evreni olarak düşünsel alan içinde çelişkili yazarlık konumu–, tam anlamıyla onu yazar konumuna *bağlayan* ve Flaubert ile ve önemli önemsiz, gelmiş geçmiş öteki tüm yazarlarla, aynı zamanda onun kendisine ve bu arada en azından görünürde okurlara da verdiği nitelikleri daha baştan benimsemeye hazır okurlarla ortak bir biçimde paylaştığı her şeydir.

Tek temelinin yine kendisi olabildiği bir düşüncenin sonsuz erk yanılgısı, kuşkusuz düşün alanında tek egemenlik tutkusuyla aynı eğilim içinde yer alır. Ve tüm türlerle öteki türlerin felsefi eleştirisi olan üstün tür içinde başarı kazanabilecek yetkin aydını tanımlayan bu salt erk ve heryerdelik isteğinin gerçekleşmesi, özgürlüğünün kendisine serbestçe tanıdığı sınırlardan başka bir sınır koymaksızın ve böylelikle Meryem Ana'nın günahsız gebeliği söylencesinin örnek bir anlatımını üretmeye hazır olan *mutlak düşünürün hubris*'inin* perçinlenmesinden başka bir sonuca yol açmaz.[29] Başarısının kurbanı olan

* İngilizce, "aşırı gurur." (Ç.N.)

mutlak düşünür, uygulamasının ve özellikle de üstünlük düşünün etkisiyle toplu yanılsamaları yaşadığı ve dile getirdiği son derece özel yoğunluğun gerçek ilkesini türsel bir yazgının göreceliği içinde aramaya katlanamaz; bu ilkeyi ortak yazgıdan edineceği deneyiminin özgüllüğünü açıklayabilecek özgül etmenler arasında aramaya da boyun eğmez.

Sartre, Luther'in deyişiyle, "yiğitçe günah işleyenlerdendir": Üniversiteye özgü Lanson'cu tekkonu incelemelerini (insan ve yapıt) ya da tek bir yapıtın tek parçasına (Jakobson ve Lévi-Strauss'un yaptığı Baudelaire'in "Les Chats"sı) veya tek bir yazarın yapıtlarına uygulanan metin çözümlemelerini, hatta tek bir yazara bağlanan ruhbilimsel ve toplumbilimsel değişkenlerden yola çıkıp bir yapıtı açıklamayı amaçlayarak ister istemez özü kaçıran sanat veya yazının toplumsal tarihini oluşturma girişimleri gibi son derece farklı yöntemleri destekleyen yazınsal *doxa*'nın (örtük) önvarsayımına açık bir anlatım kazandırarak gün ışığına çıkardığı için, Sartre'a gönül borcu duymak gerekir. Katıksız bir estetik tasarı içinde "yaratıcı"nın tüm kişisel geçmişinin geriye dönüşlü bir bütünlenmesi gibi ele alınan yaşamöyküsü örneğinin yeterince gösterdiği gibi, konunun uygun bir biçimde oluşturulmasına, bir başka deyişle yaratıcının kendine ilk deneyimi sağladığı bilinçdışı algılama kategorilerinin oluşumunun yeniden kurulmasına yönelik engellerin giderilmesi için gerekli olan çalışma, içinde bu betimlemenin ortaya çıktığı üretim alanının yeniden yapılaştırılması için gerekli çalışmayla bir bütünlük sunar. Gerçekten de, yazar ve sanatçıya duyulan ilgi, üretim alanının özerkleşmesine ve buna bağlı olarak üreticilerin konumunun yükselmesine koşut bir biçimde büyür.

"Yaratıcı" olarak yazarın kişileri peşinden sürükleyici niteliğiyle sunulması, üretim alanı içindeki yazarın konumuna ve onu oraya ulaştıran toplumsal yörüngeye bağlanan olguların göz önünde bulundurulmamasına yol açar: Bir yanda, "yaratıcı"nın içinde yer aldığı, bu biçimde oluşturulan ve "yaratıcı tasarının" da içinde biçimlendiği tümüyle özgül toplumsal uzamın oluşumu ve yapısı vardır; öte yanda yaratıcının bu konum içine taşıdığı hem türsel hem özgül, hem ortak hem de tekil eğilimlerin

oluşumu söz konusudur. Bir kültürel yapıtlar ve yazarları biliminin temelleri, ancak incelenen yazar ve yapıtın (ve aynı zamanda nesnelleştirmeyi gerçekleştirenin de) böyle ödünsüz bir nesnelleştirmeye uygulanması ve incelemenin kapsamını daraltarak incelemeciyi incelenene bağlayan tüm özseverlik kalıntılarının ortadan kaldırılması koşuluyla atılabilir.

Thersites'in Bakış Açısı ve Sözde Kopuş

Ama düşün dünyası, kendisinden ve amacından pek hoşnut kalmadığını yansıtan izlenimler de üretir. Ve içinde, kusursuz aydının kendi egemenliğinin yanılgısı ve gerçekliğini yansıttığı baskın izlenimin taşıyabileceği gerçek dışı yanı dengelemek istercesine, Yazın Cumhuriyeti'nin sıradan yurttaşlarına, Shakespeare'in sahnelediği *Iliada*'nın hırçın rütbesiz askeri Thersites'in yaptığı gibi, büyüklerin gizli yaşamlarını ele veren ne oldukları belirsiz ve unvansız kişilere söz hakkı tanıma isteğine kapılabilinir. Günümüzde sık sık yapıldığı gibi, "aydınların amacını" tanıtlamaya yönelik olarak bunları konu alan bir soruşturuyu gerçekleştirmek istediğinde, "nesnellik" kaygısı güden bir gazetecinin de kuşkusuz bu biçimde çalışması gerekirdi: "Varlıkları mutlak bir biçimde gerekli" olanlarla böyle olmak isteyenleri yansız bir biçimde sorgulamayı bir onur sorunu yaparak, gazeteci, kaçınılmaz bir biçimde, hatta istemeden, kendisini göreceliğe yönlendiren konumunun çıkarlarına tam anlamıyla uygun düşen bir farklılıklar basamağı ortaya koyardı.

Küçükler ve belki de özellikle evren içinde egemen olunan konumda bulunup burada farklı türden bir yetkeyi uygulamak durumunda kalanlar arasında büyük aydın yoktur: Bunlar, kendilerini sanatlarına adamış üreticiler üzerindeki yetkelerinin bir bölümünü, bunları birbirleriyle karşıtlaştıran rekabeti sürdürmeye ya da canlı tutmaya borçlu olduklarından ve zaman zaman yargılama hakkı ve görevini ellerinde bulunduran kişiler niteliğiyle (özellikle bu amaçla düzenlenmiş kurullar ve komisyonlar) bunları karşılaştıracak ve gözlemleyecek

güçte olduklarından, eski bir saygının göz ardı ettiği çelişkileri, zayıflıkları ya da aşağılıkları ortaya çıkarabilecek bir konumda bulunurlar.

Bu durum, kültürel üretim alanı içinde egemen olunan bölgelerin, giderek yayılan bir tür karşı aydın görüşün sürekli etkisi altında kaldığını gösterir: Bu bastırılmış şiddet, alan içindeki büyük bunalımlar döneminde (Flaubert'in son derece yerinde bir biçimde anımsattığı 1848 Devrimi gibi) veya özgür düşünceyi denetim altına almaya kararlı yönetim biçimleri kurulur kurulmaz patlak verir; ama bu şiddetin, içinde başarısız tutkuların ve yitik düşlerin acılarının veya fırsatçı tutkuların sabırsızlığının, özgür düşüncenin en belirsiz kazanımlarını yok etmek ya da azaltmak üzere, genellikle indirgemeciliğin en kaba biçimini içeren toplumbilimsel anlayışla da donandığı başarılı yergilerden sızdığı da olur.

Ayrıca bu düşünsel tutkuların esinlendirdiği düşünsel düzeni nesnelleştirme eylemleri, kaçınılmaz bir biçimde eksik ve kendilerine karşı duyarsızdır: Karşılıksız aşkın doğurduğu acı, kutsallaştırdığı şeyi iblisleştirerek egemen görüşü tersyüz etmeye yönelir. Geçersiz kılmaya ilişkin "açınlamalar"ı üretenler, düzeni ve bu düzen içinde yer aldıkları konumu olduğu gibi kavrama niteliğinden yoksun oldukları için bu açınlamaların kör bir noktası vardır ve bu kör nokta, açınlamaların ortaya çıktığı bakış açısından başka bir şey değildir; ancak düzenin genel görünümü içinde ortaya çıkan kanıtlar ve amaçlanan davranışların varoluş gerekçeleri konusunda hiçbir bilgi içermediklerinden, ancak kendi varoluş gerekçelerini ele verirler.

Ve, gerçekten de bu mikrokozmos içinde ortaya çıkan düşünsel dünyaya yönelik farklı "eleştiri" kategorilerinin, bu dünya içinde, kolaylıkla, konum ve yörüngelere ilişkin büyük sınıflara bağlandıkları gösterilebilir: İyi toplumun (Raymond Aron'un, *L'Opium des intellectuels* ile örneğini oluşturduğu tartışma götürmeyen) karşı aydın eğilimli, küçümseyici ve düş kırıklığına uğramış eleştirisi, büyük kentsoylular arasından çıkmış ve bunlarca benimsenen, aynı zamanda bir iç benimseme biçimiyle donanmış tutucu aydınların aksoylu uzaklığı gibi çeşitli biçimler altında, halkçı karşı aydın düşüncenin hırçın kalem kavgala-

rıyla, küçük kentsoylular arasından çıkan "emekçil aydınlar"ın toplum dışılığıyla karşıtlaşır.[30]

Kalem kavgası ya da yergiliğin (pamphlet) kısmen ortaya koyduğu nesnelleştirme etkinlikleri, yansıtıcı eleştirinin özsever inceliği denli korkulacak bir engeldir. Bir çözümleme aracı örtüsü altına gizlenmiş bu kavga araçlarını üretenler, bunları öncelikle nesnelleştirilmiş kategori içinde kalan kendi parçalarına uygulamak zorunda olduklarını unuturlar. Bu da kendilerini ve rakiplerini, içinde beklentilerin birbirine eklendiği düzen uzamında konumlandırabilecek ve böylelikle kendi bakış açılarının ve yanılgılarının, açıkgörüşlülüklerinin ve körlüklerinin temelinde yer alan bakış açısını bulgulayabilecek düzeyde olmalarını varsayar. "Yanılgı yoksunluktur" ve tüm eksik nesnelleştirmelerle birlikte gerçek bir *kopma aracı*'na sahip olabilmek, daha doğrusu araştırmacının görgül bir özne olarak alana bağlandığı sürece kendini bıraktığı "birinci düzeyden bir bilgi"yi de dışarlamaksızın içerdikleri kör noktalarla ve neden oldukları çıkar beklentileriyle birlikte kendiliğinden oluşan *tüm* nesnelleştirme eylemlerinin bir aracına sahip olabilmek için alandan (sanatsal, yazınsal, felsefi, vd.) başka bir şey olmayan farklı ve rakip bakış açılarının tanımlandığı bu birlikte varolma bölgesini, süregeldiği biçimiyle oluşturmak gerekir.

Bakış Açılarının Uzamı

Bu başlık, kendilerini sonsuzca yansıtan yansımalar gibi karşılıklı olarak kendilerini göreceleştiren göreceleştirmelerin döngüsüden kurtulamamış, ancak yansırlık ilkesinin uygulamaya konması ve burada önerilen inceleme yönteminin tanımlanması sırasında göz önünde bulundurulan yazınsal (veya sanatsal) olguya yönelik olası bakış açıları uzamının yöntemli bir biçimde oluşturulmaya çalışılması koşuluyla olanak kazanacağı anlamına gelmektedir.[31] Burada bir ilk taslağını sunmayı amaçladığım eleştiri tarihinin tek amacı, yalnızca, yazar ve okurların kendilerine yönelttikleri sorunların ve bunlara getirdikleri çözümlerin temelinde yer alan görüş ve bölünme ilkelerini bilin-

ce taşımaktır. Bu eleştiri tarihi, sanat ve yazın üzerine tutum belirlemeleri, daha baştan sanat ve yazın içinde doğan, genellikle bir kalem kavgasının geçmişinden devralınan ve düşünceyi bütün veya hiç olarak yapılaştıran, ama aynı zamanda bir dizi sözde ikilem içinde kapatan, yapılaştıran aşılamaz çatışkılar, mutlak seçenekler, karşıtlık çiftleri gibi ele alan tutumlar biçiminde gösterir. İlk bölünme, iç okumalarla (bir "iç dilbilim"den söz eden Saussure'ün belirttiği anlamda), daha açık bir anlatımla biçimsel ya da biçimci okumalarla ekonomik ve toplumbilimsel etmenler olarak yapıtın dışında kalan açıklamalı ve yorumlamalı ilkelerden yararlanan dış okumaları birbirleriyle karşıtlaştırır.

Tutumlar evrenini yazın alanına taşırken okurların hoşgörüsüne sığınıyorum: Bana göre en önemli olan şeyi bir başka deyişle açık ya da örtük temel ilkeleri vurgulama kaygısıyla, sunuşumu tam anlamıyla geçerli kılacak gönderme ve alıntıların tümüne yer vermedim ve özellikle de bunların "kuramsal" gerçekliği gibi görünen yanını kısa tuttum: Bu kuramsal gerçeklik, tutarlılık ve mantık bakımından Fransız göstergebilimcilerinki gibi aşırı bir titizlik yansıtmadığından, araştırıldığında bu bakımdan eleştirilebileceğim öğeler bulunabilir. Ayrıca, önerdiğim yapıt inceleme yöntemi, hem yazınsal hem de sanatsal alana yönelik olarak tasarlanmıştır (yanı sıra, hukuksal ve bilimsel alanlar için de); öyle ki, gerçekten bir bütünlük gösterebilmesi için, olası yöntembilimler "dizelge"min resim incelemesinde geçerli olan gelenekleri de, daha açık bir deyişle Roman Jakobson, Lucien Goldmann ve Léo Spitzer kadar Erwin Panofsky, Frédéric Antal veya Ernst Gombrich'i de kapsaması gerekirdi.

En yaygın biçimiyle ilk gelenek, daha önce değindiğim yazınsal *doxa*'dan başka bir şey değildir; ortaçağdaki kimi sınıflandırma anlayışlarının *lector* adı altında, metin üreticisi olan *auctor* ile karşıtlaştırdığı profesyonel metin (yazınsal veya düşünsel, kimi zamanlarda dinsel) yorumcusunun görevi ve töresi içinde kök salar. Tam anlamıyla uyum gösterdiği yetke ve okul kurumu göreneğiyle desteklenen, *lector*'un uygulamasına içkin olan

okuma "felsefesi"nin bir öğretiler bütünü biçiminde oluşması gereği yoktur ve çok az karşılaşılan kimi ayrık durumlar dışında (Amerikan geleneğindeki *New Criticism* veya Alman geleneğindeki "yorumbilim" gibi), genellikle örtük durumunu korur ve tam anlamıyla özyeterli gibi görülen metinlerin, "yapısalcı" ya da "ayrıştırmacı*" okumaları gibi kuralcı geleneğe bağlanan yeniliklerin (bunlar aracılığıyla) gizliden gizliye ötesine uzanır;[32] bu ilk gelenek, aynı zamanda, yazın alanı içinde sözgelimi T. S. Eliot'ın (yazınsal yapıtı "özerekli" olarak betimleyen) *The Sacred Wood*'unda (Kutsal Koru) veya NRF'in** yazarlarının ve özellikle de Paul Valéry'nin yapıtlarında dile getirilen "katıksız" okumanın kurallarının yorumuna ya da yazınsal dilin özünü (yananlamsal, anlatımsal, vd.) ortaya koymayı ve estetik deneyimin zorunlu koşullarını tanımlamayı amaçlayan René Wellek ve Austin Warren'in *Theory of Literature*'ında olduğu gibi Kant, Roman Imgarden, Rus biçimciler ve Prag Okulu yapısalcılarından kaynaklanan sanat üzerine söylemin seçmeci gevşek bir bileşimine de dayanabilir.

Yazın olgusuna yönelik bu yaklaşımlar, görünürdeki evrenselliklerini, hemen her yerde yazın eğitimine yönelik okul kurumunca desteklenmelerinden alırlar yalnızca. Bir başka deyişle elkitapları veya *textbooks*'a (1938'de yayınlandıktan sonra uzun yıllar Amerikan *college*'larına egemen olan Cleanth Brooks ve Robert Penn Warren'ın *Understanding Poetry* başlıklı derlemesi gibi) ama aynı zamanda, bağlamından çıkarılmış metinler üzerinde çalışmalarını doğrulama olanağı bulan eğiticilerin düşünce alışkanlıklarına da köklü bir biçimde yerleşmişlerdir. Bu neden sonuç ilişkisinin kanıtını, farklı ulusların okul kurumlarında eşanlı buluşlar gibi ortaya çıkan uygulamalar ve "kuramlar" arasında gözlemlenen benzerliklerde bulabiliriz. Bunlar, John Crowe Ransom'un[33] salık verdiği, şiirleri birer "mantıksal yapı" ve "yerel doku" gibi gören ayrıntılı

* *Dekonstrüksiyonist.* "Yapıyı bileşenlerine ayırmak" anlamında. Postmodern anlayış içinde, Jacques Derrida'nın yazın eleştirisine getirdiği yaklaşım. *Yapı çözücü* ya da *ayrıştırıcı* denilmektedir. (Ç.N.)
** *Nouvelle Revue Française.* (Ç.N.)

"açıklama" ya da "yakın okuma"yı (*close reading*), daha geniş ölçekte de çok sayıda olmakla birlikte birbirlerine son derece benzeyen, şiirin tek ereğinin anlamlar bakımından kendine yeterli bir yapı niteliğiyle şiirin kendisi olduğunu savunan yazınsal görüşlerdir. Burada, belli bir sıraya koymadan, *New Criticism*'in savunucularını, daha önce anılan John Crowe Ransom'ı, Cleanth Brooks'u, Allen Tate'i, vd'ni, şiiri "sanatsal bir bütün", eleştirmenin nedenlerini her türlü dış etmenden –yazıncının yaşamöyküsü, amaçlanan okur kitlesi, vd.– bağımsız olarak karşılıklı ilişkilerde ve şiirin yapısında araması gereken bir "yetke"nin odağı gibi gören "Chicago Critics"i ya da uygulamaları ve önvarsayımlarıyla, aynı zamanda bu kez İngiltere'deki *college*'lar üzerinde yaptığı son derece önemli etki nedeniyle Amerikalı çağdaşlarıyla yakın benzerlikler gösteren İngiliz F. R. Leavis'i anmak gerekir. Alman geleneği içinde yorumbilimsel "yöntem"in bir dizi sunuşunu da (Peter Szondi'nin[34] kaleme aldığı tarihçe, yorumbilim konusunda bir fikir vermektedir) belirtmek yerinde olur. Son olarak da Fransız geleneği içinde, yapısalcı uyarlamanın yaptığı ünlü "metin açıklamaları"nın çağcıl çevrimlerini de göz ardı etmeksizin, biçimci (ya da içselci) eğitbilimsel görüşleri (ve başkalarını) anmak doğru olacaktır. Ama ayrımsız bir biçimde özgünlük peşinde koşan tüm bu yorumcuların yinelemeye, aşırı bezemeye, bıktırıcı kuralların tekdüzeliğine gösterdiği olağanüstü hoşgörü, uygulamaların ve bunları düzenlemeye ve onaylamaya yönelik bütün söylemlerin sıradanlaşmış niteliğini tartışma götürmeyecek biçimde ortaya koyar.

Bu geleneğin kuramsal temellerini belirlemek gerektiğinde, sanıyorum iki doğrultu benimsenebilir: Bir yanda, sembolik biçimlerin Yeni Kant'çı felsefesi ve daha genel olarak Mircea Eliade'a özgü karşılaştırmalı mitoloji veya Jung'cu (ya da Fransa'da Bachelard'cı) psikanaliz gibi evrensel insanbilimsel yapıların varlığını savlayan bütün gelenekler; öte yanda, yapısalcı gelenek. Yazını, bilimsel biçimden farklı bir "bilgi biçimi" (W. K. Wimsatt) gibi gören birinci doğrultuda, içsel ve biçimsel okumadan, yazınsal nedenin, "yazınsallık"ın evrensel biçimle-

rini, farklı türler, özellikle şiirsel tür içinde, daha açık bir deyişle dünyanın yazınsal veya şiirsel kuruluşunun temelinde yer alan karşı tarihçi yapılaştırıcı yapıları, daha sıradan bir anlatımla "yazınsal"ın, "şiirsel"in veya eğretileme gibi değişmecelerin "özü" niteliği taşıyan şeyleri kavraması istenir.

Düşünsel ve toplumsal bakımlardan yapısalcı çözüm çok daha güçlüdür. Toplumsal bakımdan genellikle içselci *doxa*'nın yerini alır ve bağlamından koparılıp zamandan soyutlanmış metinlerin biçimsel ayrıştırılması olarak okul yorumuna bilimsellik örtüsü getirir. Evrenselcilikten kopan Saussure'cü kuram, kültürel yapıtları (dilleri, söylenleri, yapılaştırıcı öznesi olmaksızın yapılaşmış yapıları, aynı zamanda bir yayılım sonucunda sanat yapıtlarını) tarihsel yapıtlar gibi görür; bunların incelenmesi, yapıtların üretimine ve üreticilerine ilişkin ekonomik veya toplumbilimsel koşulları göz önünde bulundurmaksızın özgül yapıyı ortaya çıkartmalıdır. Oysa, yapısal dilbilimden esinlenmesine karşın yapısal göstergebilim, yalnızca ikinci önvarsayımı öne çıkarır: Kültürel yapıtların tarihselliklerini bir yana bırakır ve Jakobson'dan Genette'e, yazınsal konuyu kendi yasalarına uyan özerk bir kendilik gibi ele alır; bu konu, "yazınsallığını" ya da "şiirselliğini" dilsel gerecine uygulanan özel incelemeden, bir başka deyişle dilin estetik işlevini egemen kılan uygulayım ve yöntemlerden alır –şiirin sesbilimsel, biçimbilimsel, sözdizimsel hatta anlambilimsel düzeyleri arasındaki koşutluklar, karşıtlıklar ve eşdeğerlilikler gibi.

Aynı bakış açısından, Rus biçimciler, yazınsal (ya da şiirsel) dille gündelik dili temel bir karşıtlığa oturturlar: "Kılgısal", "göndergesel" olan gündelik dil dış dünyaya yönelik gönderimlerle iletişimi sağlarken, yazınsal dil mitosun kendisini öne çıkarmak, onu gündelik söylemden uzaklaştırmak ve dikkati mitosun dış göndergelerinden "biçimsel" yapılarına yönlendirmek için çeşitli yöntemlere başvurur. Aynı biçimde, Fransız yapısalcıları sanat yapıtını bir yazı biçimi olarak ele alırlar; kullandığı dilsel dizge gibi, sanat yapıtı da bir uzlaşımlar ve özgül yazınsal "düzgüler" düzeneğinden oluşan, karşılıklı bağıntılara dayalı özgöndergeli yapıdır. Ve Genette, bir söylemi oluşturan her şeyin, metnin dilsel iyeliklerinde kendini gösterdiğini ve

yapıtın da nasıl okunması gerektiğine ilişkin bilgileri metnin kendisinin sağladığını savladığında, bu *öz* incelemelerinde içerilen, Saussure ve Husserl'in ortak etkilerini taşıyan Jakobson kaynaklı ve ***köklü bir biçimde karşı oluşsal*** konutu ortaya çıkarır. Bu yaklaşım, metnin *mutlaklaştırılması*'nın en uç noktasıdır.

İlginç bir geri dönüşle, "yaratıcı" eleştiri, günümüzde yapısalcı göstergebilimin köklü bir karşı oluşsalcı (antigenetik) yan taşıyan biçimciliğinden kaynaklanan bunalımın çıkışını, biraz zorlama bir adlandırmayla "yazınsal kalıtbilim" denilen, "kendi uygulayımlarını kullanan (elyazmalarının incelenmesi) ve kendi açıklama tasarısını oluşturan (yapıtın oluşumu)[35]" eleştiriyle, en geleneksel yanıyla yazınsal olay yazarlığının olguculuğuna dönüşte aramaktadır. Kimseye danışmadan *post hoc*'tan*, *propter hoc*** sonucunu çıkaran bu "yöntembilim", metnin oluşumunu, Gérard Genette'in "ön metin" biçiminde adlandırdığı olguda arar. Karalama, taslak, tasarı, kısacası not defterleri ve cep defterlerinde karşılaşılan her şey, bilimsel açıklama araştırısının tek ve kesin nesneleri durumuna getirir.[36] Bu nedenle, Durry, Bruneau, Gothot-Mersch, Sherrington gibi Flaubert'in senaryolarının tasarılarını, taslaklarını ele alan titiz incelemelerin yazarları ile aynı şeyi, ama "yazınsal incelemelerde bir tür devrim[37]" yapma düşüncesiyle gerçekleştiren yeni "kalıtım eleştirmenleri" (kendilerine, ciddi ciddi Flaubert'in *L'Education sentimentale*'i 1862'de mi yoksa 1863'te mi hazırlamaya başladığını sorarlar) arasında bir fark görebilmek neredeyse olanaksızdır. Yazarın ve yapıtın yukarıda tanımlandığı biçimiyle gerçek bir oluşsal analiz izlencesiyle (ve bir bölümüyle bu yapıtta uygulama düzlemine aktarılan) yapıtın ardışık durum ve aşamalarının, üretim biçimlerinin karşılaştırılmasına dayanan inceleme arasındaki sapma, kendi içinde doğrulanan bir *metin oluşbiliminin sınırları*'nı bence tüm eleştiri söylemlerinden daha yetkin bir biçimde göstermekte ama kesin bir yazınbilim karşısına yeni bir engel çıkarma sakıncası içermektedir. (Ayrıca, haksız görünmek pahasına, derin bilgi çalışmasının devasalığı ve elde edilen

* Latince, "bundan sonra." (Ç.N)
** Latince, "bu yüzden." (Ç.N.)

sonuçların küçüklüğü arasındaki orantısızlığı da anımsatabilirim.) Gerçekten de, bu tasarıyı gerçeklik boyutuna taşıdığımızda, ön metinlerin titiz ve yöntemli bir biçimde yayınlanmasının, *yazı etkinliğinin* incelemesine (bu incelemenin "yazıdüzensel oluşum" olarak adlandırılması, karmaşadan başka bir şey kazandırmaz) değerli bir gereç sağladığı görülür. Böylece, sözgelimi Flaubert'in 1848 Haziranının hemen öncesinde Paris sokaklarında ateşsiz silahların alınıp satılmasına ilişkin tümüyle ilgisiz bir notu nasıl kaleme aldığını gözlemlerken, Pierre-Marc de Biasi *L'Éducation*'un defterlerini inceler; bu incelemeden, yazının anıştırma gücünün etkisiyle, Dambreuse ve Martinon'un kaygılarını gereğince besleyen genelleşmiş bir komplonun gizemli belirtisini çıkarır.[38]

Ama bir metnin ardışık çevrimlerinin incelenmesi, gerçek açıklama gücünü, ancak önerdiği olasılar alanı ve uzamının yapısal zorlaması altında gerçekleştirilmiş bir araştırma gibi görülen yazı etkinliğinin mantığını (kuşkusuz biraz da yapay bir biçimde) *yeniden oluşturma*'yı amaçlaması durumunda kazanır. Bir gözdağı ve tehlikeler evreni içinde tehlike denizlerinde bir yolculuk olan yazının aynı zamanda, olumsuz boyutu içinde, alanın potansiyel olarak yer bulmuş olası bir alımlamanın önceden ulaşılmış bilgisiyle de yönlendirildiği bilinirse duraksamalar, pişmanlıklar, geri dönüşler daha iyi anlaşılabilir; bu yolculuğun öznesi olan yazar, şansını deneyen (*peirao*) bir korsan, *peiratès** gibi, Flaubert'in vurguladığı anlamda, her gün kullanılan güvenli yollar dışında serüven peşinde koşan ve *harcıâlem* şeylerden, "basmakalıp düşüncelerden", alışılmış biçimlerden oluşan tehlikeler arasından kendine bir geçit bulma sanatında uzman olan kişidir.

Aslında, kültürel yapıtların yapısal incelemesinin temelleri, en yetkin anlatımını kuşkusuz Michel Foucault'da bulur. Hiçbir kültürel yapıtın kendiliğinden, bir başka deyişle bu yapıtı öteki yapıtlara bağlayan karşılıklı bağımlılık bağıntılarının dı-

* Bourdieu, burada Fransızca *pirate* (korsan) sözcüğüyle, bu sözcüğün kökenini oluşturan Yunanca *peiratès* (aynı anlamda) ve *peirao* (şansını denemek; iki sözük, Yunancada bir anlamsal bir bağıntı sunar) arasında yaklaştırma yapmaktadır. (Ç.N.)

şında var olmadığının bilincindeki Foucault, her yapıtın tek tek içinde tanımlandığı "farklılıklar ve dağılımların düzenli dizgesini", "stratejik olasılıklar alanı" biçiminde adlandırmayı önerir.[39] Ama göstergebilimcilere ve bunların ortaya koydukları kullanımlara, sözgelimi Trier aracılığıyla "anlam alanı" gibi bir kavrama oldukça yakınlık duyduğundan, söylemlerin tek tek açıklanmasına ilişkin ilkeleri, bunların bağlandığı "söylem alanı" dışında aramayı benimsemez: "Her ne kadar fizyokratların incelemesi yararcıların incelemesinin oluşturduğu söylem içinde yer alırsa da, bunun nedeni kesinlikle aynı dönemde yaşamış olmaları değildir, aynı toplum içinde birbirleriyle sürtüşmeleri ya da çıkarlarının aynı ekonomik düzen içinde birbirine dolaşması da değildir; bunun nedeni bunların, her iki seçiminin, seçme noktaları bakımından tek ve aynı dağılıma, tek ve aynı stratejik alana bağlanmasıdır."

Böylelikle, bu noktada Saussure geleneğine ve bu geleneğin iç dilbilimle dış dilbilim arasında gerçekleştirdiği kopuşa bağlı kalan Foucault, bu "stratejik olasılıklar alanı"nın mutlak özerkliğini öne sürer ve "kalem kavgası alanı" olarak adlandırdığı olguyla (hemen hemen aynı dönemde, benim de alan ve *habitus* kavramlarına yüklediğim olgular) "bireylerde çıkarlar veya ansal alışkanlıkların ayrımı" içinde, "stratejik olasılıklar alanı"nda olup bitenleri açıklayacak ilkenin bulunabileceği savını bir "doksolojik yanılgı" olarak yadsır: Foucault, "stratejik olasılıklar alanı" içinde olup bitenlerin ancak "kavramsal düzeneklerin gengüdümsel olanaklarınca" belirleneceğini düşünür ve yine ona göre bir yapıtlar biliminin kabul edebileceği tek gerçeklik budur. Böylelikle, yapıtların toplumsal üretim koşullarıyla ilintilendirilmesini yadsıyarak üreticiler arasındaki ilişkiler içinde (burada bir azalma göstermeksizin) kök salan karşıtlıklar ve uyuşmazlıkları düşünceler düzlemine aktarır (etken kişileri ve bunların çıkarlarını, özellikle de sembolik boyutu içinde şiddeti göz önünde bulunduramadığından, soyut ve idealist kalan bilgi ve güç üzerine yapılan eleştirel bir söylemde de bu yaklaşımı sürdürür).

Olasılar uzamını ve zincirleme olguların özgül mantığının gerçekleştirdiği belirlenimi yadsımak kuşkusuz olanaksızdır;

yenilikler (sanatsal, yazınsal ya da bilimsel), bunlar içinde ve bunların aracılığıyla ortaya çıkar ve kendine özgü bir tarihle donanmış, görece olarak özerk bir alan kavramının işlevlerinden birisi de bunları açıklamaktır. Bununla birlikte, bilimsel alan söz konusu olduğunda bile, kültürel düzeni (*épistèmè*), kendisini gerçekleştiren ve varoluş düzlemine aktaran etken kişi ve kurumlardan tümüyle bağımsız olarak ele almak ve mantıksal zincirleme olgulara eşlik eden ya da destekleyen toplumsal-mantıksal bağlantıları göz ardı etmek olanaklı değildir; böylece bu saymaca olarak ayrık ve bu bakımdan tarihsellikten kopmuş ve gerçeklikten uzaklaşmış evren içinde ortaya çıkan değişimleri açıklamayı kişiler kendilerine yasaklamış olsa bile –bu evrene (bir dönemin ve bir toplumun kültürel birliğine duyulan inanç olan *épistèmè* kavramının başka bir önvarsayımında da ortaya çıkan), Hegel'de olduğu gibi temel ilkesini salt kendi iç çelişkilerinde bulan *Selbstbewegung*'un* gizemli bir biçimine dönüşmeye yönelik içkin bir eğilim vermedikçe– bu durum geçerliğini korur.

(Tek) ilkesi mantık olmayan bir mantık tarihinin varlığını kabul etmek gerekir. Sanatın –veya bilimin– değişim ilkesini ve kuralını kendi içinde bulduğu izlenimine ve her şeyin sanki tarihin dizgeye içkinmiş ve gösterim veya anlatım biçimlerinin geleceğinin, dizgenin iç mantığını dile getirmekten başka bir şey yapmıyormuş gibi olup bitmesine bir açıklık getirebilmek için, genellikle yapıldığı gibi, bu evrimin yasalarını, yersiz olarak mutlak bir gerçek gibi görmenin gereği yoktur. Brunetière'in sözünü ettiği "yapıtların başka yapıtlar üstündeki etkisi", ancak, stratejileri aynı zamanda alanın yapısı içindeki konumla birleşen çıkarlara yönelime de bağlı olan yazarlar aracılığıyla gerçekleşir.

Kültürel üretim kategorilerinin her birini birer alan gibi ele almak, bir uzamın bir başkası içine taşıdığı *düzleştirici yansıma* olan her türlü indirgemeciliği kendine yasaklamaktır; bu yansıma da, farklı alanları ve ürünlerini yabancı ulamlara göre düşünmeye yönlendirir (fizikten fizikötesini çıkarsayarak, vd., fel-

* Almanca, "özdevinim", "kendi başına hareket yeteneği olan." (Ç.N.)

sefeyi, bilimin bir "yansıması" durumuna getirenlerin yaptığı gibi).[40] Sanat ve yazın tarihinin, bir tür sulandırılmış Hegelcilik[41] aracılığıyla sessiz bir konut gibi kabul ettiği bir dönem ve toplumun "kültürel birliğini" bilimsel bakımdan sınamak gerekir ya da (aslında bu da aynı şeydir) kültürcülüğün az çok yenilenmiş bir biçimi adına, eski *Kunstwollen*[42] kavramına oldukça yakın bir tür *Wissenschaftswollen** olan *épistèmè* kavramı içinde Foucault'nun kuramsal güvencesini bulduğu biçim söz konusu olabilir. Ele alman tarihsel görünüşlerin her biri için, bir yanda aktarımla hiçbir ilgisi olmayan karşılaşma ve uyumların temelini oluşturabilen farklı alanlar arasındaki yapısal türdeşlikleri, öte yanda biçimleri hatta varoluşları içinde kendi karşılıklı alanlarında ilgili etken kişiler veya kurumların yerleştiği konumlara, ayrıca her türden sembolik egemenlik etkilerini belirleyen alanlar arasında belli bir anda oluşan aşamalanma içinde bu alanların görece konumlarına bağlı olan doğrudan alışverişleri incelemek söz konusudur.[43]

Coğrafi (Basel, Berlin, Paris ya da Viyana) veya siyasal birimi konunun kesitlenmesi ve oluşturumunun temeli olarak kabul ederek, birimin *Zeitgeist* olarak tanımına yeniden geri dönülmesi durumuyla karşılaşılır. Aslında, bir "aydın toplum"un üyelerinin ortak bir durumdan kaynaklanan sorunları –sözgelimi görünüş ve gerçeklik arasındaki ilişkilerin sorgulanması– paylaştıkları ve birbirlerini karşılıklı olarak "etkiledikleri" zımnen varsayılır. Her alanın –müzik, resim, şiir ya da başka bir düzlemde ekonomi, dilbilim, biyoloji, vd.–, kendi kurallarını ve özgül beklentilerini belirleyen özgül tarihi olduğu bilinirse alanın (veya bilim dalının) kendi tarihi göz önünde bulundurularak yorumun, ister öteki kültürel üretim alanları ister siyasal ya da ekonomik alan söz konusu olsun, çağdaş bağlama göre yapılan yorumdan önce geldiği görülür. Bu durumda temel sorun, aynı özgül buluşma yerlerini, yazın kafelerini, dergileri, kültür derneklerini, salonları, vd. paylaşmak gibi ***zamandizinsel eşanlılığın, hatta uzamsal birliğin toplumsal etkileri***'nin veya aynı kültürel bildiriler, ortak temel yapıtlar, kaçınılmaz sorunlar, belirleyici

* Almanca, "bilim istemi." (Ç.N.)

olaylar, vd. ile karşı karşıya bulunmanın, farklı alanların özerkliğinin ötesinde, bir *Zeitgeist*, bir düşünce birliği ya da yaşam biçimi gibi değil de bir olasılar uzamı, her bireyin kendisini tanımlarken göz önünde bulundurduğu farklı tavırlar dizgesi olarak anlaşılan genel bir sorunu belirlemede yeterince güçlü olup olmadıklarını anlamaya dayanır. Bu da, uzmanlaşmanın (türlere, dallara, vd. göre) az çok yüreklendirilmesine veya tersine farklı alanlar içindeki bireylerin karşılıklı etkileşiminin desteklenmesine ya da sanatların veya bilim dallarının aşamalanmalı yapısına (müzik, resim, ya da yazından birine kalıcı veya duruma göre değişen bir öncelik tanınarak) yönelik özel bir görünümün benimsenmesine, özdeksel bir kültür alanının, bir kültür merkezinin önceliğini az çok kolaylaştıracak devlet yapılarının (özellikle okula ilişkin) varlığıyla bağlantılı olan ulusal gelenek sorununun açıkça ortaya konmasına yol açar.

Bu aşamalanmalar arasındaki farklılıklar, genellikle "ulusal niteliğe" bağlanan uyuşmazlıkların temelinde yer alabilir ve düşüncelerin, düşünsel biçim ve örneklerin büründüğü biçimlerin açıklanmasına katkıda bulunabilir. Böylece, sözgelimi en azından 20. yy'ın ortalarına değin Fransa'da yazına ve yazar kişiliğine tanınan (genellikle ukala olarak görülen eleştirmene ve uzmana karşılık olarak) ve yazınla (yazında uzmanlık) ve betikbilim (dilbilgisinde uzmanlık), söylem ve derin bilgi, "gösterişli"yle "ağırbaşlı", kentsoylulukla küçük kentsoyluluk arasındaki karşıtlıklar dizisi biçiminde okul düzeni içinde ortaya çıkan öncelik, Alman örneğiyle tüm 19. yy. boyunca, etkin tikel kişilerin ilişkilerini yönlendirir: Dallar (yazın/betikbilim) arasındaki aşamalanma, uluslar arasındaki aşamalanmayla (Fransa/Almanya) o kadar özdeştir ki siyasal bakımdan değiştirilemez bir biçimde belirlenmiş bu ilişkiyi tersyüz etmek isteyenlere, ihanet etmişler gibi kuşkuyla yaklaşılır (Agathon'un, Nouvelle Sorbonne'a karşı yaptığı milliyetçi tartışmaları anımsatalım).

Aynı eleştiri Rus biçimcileri için de geçerlidir.[44] Yapıtların dizgesinden başka bir şey, daha açık bir anlatımla "metinler arasındaki bağıntılar ağı" (ve daha sonra da, zaten son derece soyut bir biçimde tanımlanmış, bu dizgenin başka "dizgelerle"

sürdürdüğü, toplumu oluşturan "dizgelerin dizgesi" gibi işlev gören bağıntılar – burada Talcott Parsons'a oldukça yaklaşılır) dışında ele alabilecekleri başka bir şey olmadığından, bu kuramcılar aynı zamanda, kendilerini "yazınsal dizgenin" devimselliğini yine kendi içinde aramaya tutsak ederler. Bu "yazın dizgesi"nin Saussure'ün dil kavramı denli dengeli ve uyumlu bir yapı niteliği sunmaması bir yana, her an, bir geleneğe oturmuş olsun ya da olmasın, karşıt yazın okulları arasındaki gerilime sahne olması ve karşıt eğilimler arasında oynak bir denge gibi ortaya çıkması bu kuramcıların gözünden kaçmamakla birlikte, bunlar (özellikle de Tynianov) bu dizgenin içkin bir gelişim göstereceğine duydukları inancı korurlar ve Michel Foucault gibi yazınsal (ya da Foucault'ya göre bilimsel) olan her şeyin ancak "yazınsal (ya da bilimsel) dizge"den önce var olan koşullarca belirlenebileceğini öne sürdüklerinde, Saussure'cü tarih felsefesine oldukça yaklaşırlar.[45]

Weber'in yaptığı gibi değişim ilkesini, "tekdüzeleştirici" gelenekçilikle "sıradışılaştırıcı" sapkınlık arasındaki kavgada arayamadıklarından, bu kuramcılar, "özdevimlileştirme" ve "özdevimlileşmeden çıkma" (ya da "sıradanlıktan çıkma" – *ostranenie*) sürecini, sanki "özdevimlileşmeden çıkma", yazınsal anlatım araçlarının ("dilin, dilbilgisel biçimleri kadar algılanabilir" olmaya yönelik) yinelemeli bir kullanımına bağlı bir yıpranmadan doğan "özdevimlileşmeden" kendiliğinden kaynaklanıyormuşçasına, şiirsel değişimin ve daha genel olarak her türlü kültürel değişimin bir tür doğal yasası durumuna getirmekten kurtulamazlar. Tynianov: "Evrim, aralıksız bir devimsellik gereğinden kaynaklanır; her devimsel dizge kaçınılmaz bir biçimde özdevimli nitelik kazanır ve eytişimsel bir biçimde karşıt bir oluşturucu ilke birden ortaya çıkar[46]" der. Bu uyutucu etki biçimi taşıyan önermelerin neredeyse eşsözlü niteliği, ister istemez iki düzlem arasındaki karışıklıktan kaynaklanır. Bu iki düzlem, yansılama kuramının genelleştirilmesiyle birbirlerine *gönderim yapar* (bu da, gerçekten bir alan içinde üretilen yapıtların özelliğidir) gibi betimlenen yapıtların düzlemi ve üretim alanı içinde nesnel konumlarla bu konumların temellendirdiği karşıt çıkarlar düzlemidir (yapıtlar alanından "stratejik alan" bi-

çiminde söz eden Foucault'nunkiyle tümüyle özdeş olan bu karışıklık, hem konumu hem de tavır almayı aktaran, "belli bir veriye göre konum alma[47]" olarak anlaşılan *ustanovka* kavramının anlaşılmazlığı içinde simgeleşir ve yoğunlaşır).

Değişimin yönelimi ve biçiminin "dizgenin durumu"na, daha açık bir deyişle, belli bir anda kültürel tutumlar uzamının (yapıtlar, okullar, örnek kişilikler, ulaşılabilir tür ve biçimler, vd.) sunduğu gerçekleşmiş ve potansiyel olasılıklar repertuarına bağlı olduğu tartışma götürmezse de, bu yönelim ve biçim aynı zamanda ve özellikle etken kişiler ve kurumlar arasındaki sembolik güç dengesine de bağlıdır: Savaş araçları ve beklentileri gibi sunulan olasılıkların kendileri için yaşamsal önem taşıdığı etken kişi ve kurumlar, ellerinde bulundurdukları tüm gücü, kendi amaçlarına ve özgül çıkarlarına en uygun görünen olasılıkları devinime geçirmede kullanırlar.

Kültürel yapıtları yalın bir yansıma ya da toplumsal dünyanın "sembolik anlatımı" (Engels'in hukuk için kullandığı anlatım uyarınca) gibi ele alan uç incelemeye gelince, bu inceleme, yapıtları doğrudan yazarların ya da bunların açık veya varsayılan gönderileni niteliğindeki grupların toplumsal özellikleriyle bağdaştırır. Kültürel üretim alanını özerk bir toplumsal evren gibi yeniden işin içine sokmak, kültürel yapıtların Marksist incelemesinininin ve özellikle de Lukács ve Goldmann'ın incelemelerinin temelinde yer alan "yansıma" kuramının tüm biçimlerinin az çok incelikli bir biçimde başvurduğu *indirgeme*'den kaçmaktır.

Aslında, sanat yapıtını anlamanın, her toplumsal gruba özgü dünya görüşünü anlamak olacağı önceden varsayılır. Sanatçı bu dünya görüşü ya da amaçtan yola çıkarak yapıtını oluşturabilecektir; toplumsal grup ister katılımcı ya da gönderilen, ister neden veya sonuç, isterse her ikisi birden olsun, bu dünya görüşü, sanatçı aracılığıyla dile getirilecektir. Sanatçıysa, dile getirdiği toplumsal grupların ille de bilincinde olmadığı gerçeklik ve değerleri, ayrımına varmadan açıklayabilecek düzeydedir. Ama burada hangi toplumsal grup söz konusudur? Sanatçının kendisinin de içinden çıktığı –ve kitlesini oluşturan grupla her zaman özdeşleşmeyen– grup mu, yoksa yapıtın temel ve ayrıca-

lıklı gönderileni olan –bu da her zaman yalnızca ve yalnızca tek bir grup olduğunu varsayar– grup mu? Ortak ya da sunumcu niteliğiyle var olduğunda, açık gönderilenin yapıtın gerçek gönderileni olduğunu ve her durumda yapıtın üretiminde etken ya da kesin neden olarak davranacağını varsaymaya hiçbir şey olanak tanımaz. Olsa olsa, ilkesini üretim alanının tüm yapısı ve tarihi içinde ve *onun aracılığıyla*, gözlemlenen toplumsal dünyanın tüm yapısı ve tarihi içinde bulan bir çalışmanın rastlantısal nedenidir.

Yapıtı nesnel olarak yöneltildiği grupla doğrudan ilintilendirmek için alanın özgül mantık ve tarihini bir kenara atmak ve sanatçıyı, yapıt aracılığıyla farkında olmaksızın düşüncelerini ve duygularını sergilediği toplumsal grubun bilinçsiz sözcüsü durumuna getirmek, fizikötesinin benimseyebileceği savlara tutsak olmaktır: "Böyle bir sanat ve toplumsal durumun karşılaşması rastlantısallığın ötesine gidebilir mi? Fauré, kendisi kuşkusuz istememiş olmakla birlikte, *Madrigal*'i, sendikacılığın tüm haklarına kavuştuğu yılla, 42 000 işçinin kırk altı günlük bir grev sırasında Anzin'e doğru yollara koyulduğu yıl konusunda akılları karıştırır. Sınıflar arasındaki mücadeleyi durdurmak için bireysel aşkı önerir. Sonuç olarak, düş fabrikalarında siyasal ve toplumsal bakımdan gereksinim duydukları düşleri üretmesi için, büyük kentsoylu kesimin müzikçilere başvurduğu söylenebilir.[48]" Fauré'nin şu ya da bu oyununun veya Mallarmé'nin şu veya bu şiirinin toplumsal anlamını, bunları öteki birçok anlatım biçimleriyle paylaştıkları dengeleyici kaçış, toplumsal gerçekliğin yadsınması, yitik cennetlere sığınma işlevine indirgemeksizin kavramak, her şeyden önce bunların üretilişlerinin kökenindeki konumda, bir başka deyişle, daha 1830'lu yıllarda, Théophile Gautier ve *Mademoiselle de Maupin*'ın önsözüyle birlikte başlayıp parnasçı Baudelaire ile süren ve Mallarmé'nin en silinik sınırlarına değin varan kesintisiz bir ayıklama ve yüceltim hareketinin sonunda, 1880'li yıllarda tanımlandığı biçimiyle şiir içinde yer alan her şeyi belirlemek olurdu; bu, aynı zamanda bu konumun şiiri natüralist romanla karşıtlaştıran ve onu natüralizme, bilimciliğe ve olguculuğa karşı tepkilerin tüm belirimlerinin: çatışmanın ön saflarında yer aldığı tartışma götür-

meyen Psikolojik romanın, Fouillée, Lachelier ve Boutroux ile felsefede olguculuğun yadsınmasının, Melchior de Vogüé ile Rus romanının ve gizemciliğinin açınlanmasının, Katolikliğe yönelişlerin, vd. karşısına yerleştiren olumsuz ilişkiye neler borçlu olduğunu da belirlemek olurdu. Son olarak bu, Mallarmé veya Fauré'nin aileye ilişkin ve kişisel yörüngeleri içinde üstlenecekleri ve sırasıyla üstlenenlerin yavaş yavaş biçimlendirdiği toplumsal göreve hazırlayan şeyi; özellikle Rémy Ponton'un[49] incelediği, şairi "iğrenç eğitimci çalışmasına" tutsak eden gerileyici toplumsal yörüngeyle karamsarlık ya da aynı zamanda yadsınmış toplumsal bir gerçeklikten kopma biçimi de olan dilin kapalı, başka bir deyişle karşı eğitbilimsel kullanımı arasındaki ilişkiyi belirlemek olurdu. Bu durumda geriye, bu özgül etmenler bütününün sonucuyla gerilemekte olan aksoyluluğun ve tehdit altındaki kentsoyluluğun dağınık beklentileri, özellikle de bunların 18. yy'ın beğenisinde de dile getirilen bunların eski görkemlere duydukları özlemi, gizemcilik ve usdışına kaçış arasındaki "çakışma"yı açıklamak kalırdı. Bağımsız neden dizileri arasındaki rastlantı ve bunun yapıtın iyelikleri arasında önceden sağlanmış bir uyuma kazandırdığı görünüm ve ayrıcalıklı tüketicilerin toplumsal deneyimi, yapıtın iç okumasından ya da sanatsal yaşamın iç tarihinden çıkmak isteyerek, gerektiğinde seçilen basitleştirilmiş birkaç özelliğe indirgedikleri dönem ve yapıtı dolaysız bir ilişki içine katanların karşısına, her durumda bir tuzak gibi çıkar.

İşlevlere özel bir önem verilmesi, içselci geleneğin, özellikle de yapısalcılığın yeterince özen göstermemekle kuşkusuz yanlış yaptığı kültürel nesnelerin iç mantığı sorununu, yapısalcı geleneğin ayrıcalıklı bir önem verdiği, bunların dil olarak yapılarını göz ardı etme eğilimini ortaya çıkarır. Daha köklü bir biçimde, bu yaklaşım söz konusu nesneleri üreten etken kişi ve kurumlarm, rahiplerin, hukukçuların, yazar ve sanatçıların unutulmasına yol açar; bunlar, kendilerini üretenler için de işlev taşırlar ve bu işlevler temelde üreticiler evreni içinde tanımlanır. Max Weber, özel bir durum oluşturan din alanında, uzmanların görevini ve bunların özel çıkarlarını açıklama başarısını göster-

miştir; bununla birlikte, işlevlerin araştırılması konusunda, çok iyi dile getirilmiş olmakla birlikte dinsel iletinin yapısına fazlaca bir açıklama katmayan Marx'çı mantık içinde kapalı kalmıştır. Ama özellikle uzmanların evreninin görece olarak özerk mikrokozmoslar, konumlar –örneğin yalvacın ve rahibin ya da benimsenmiş sanatçının ve öncü sanatçının konumları– arasında nesnelleşmiş bağıntıların yapılaşmış (dolayısıyla yapısal ama farklı türden yapısal bir incelemeyle doğrulanabilecek) uzamları gibi işlev gördüğünün ayrımına varmaz: Bu bağıntılar, farklı üreticilerin belirlediği tutumların, bunları birbirleriyle karşıtlaştıran rekabetin, bir araya getiren uzlaşmaların, ürettikleri ya da savundukları yapıtların gerçek ilkesini oluşturur.

Dış etmenlerin etkinliği, ekonomik bunalımlar, uygulayımsal dönüşümler siyasal devrimler ya da kısacası toplumsal tarih biliminin dolaysız belirimlerini yapıtlarda aradığı özel bir katılımcı ulamının toplumsal istemi, bu etmenlerin belirleyici olabileceği alanın yapısındaki dönüşümler aracılığıyla sağlanabilir.

Aydınlatıcı bir örnek olarak "Yazın Cumhuriyeti" kavramından söz edilebilir ve Bayle'in önerdiği betimleme içinde, yazınsal alanın birçok temel özelliğiyle karşılaşılabilinir (herkesin herkesle kavgası, alanın kendi üzerine kapanması, vd.): "Yazın Cumhuriyeti'nde özgürlük egemendir. Bu cumhuriyet, son derece özgür bir devlettir. Burada, yalnızca gerçeğin ve aklın üstünlüğüne yer vardır; ve onların koruması altında, kim olursa olsun herkesle önyargısız bir biçimde savaşılır. Burada, dostlar dostlarına, babalar çocuklarına, kayınpederler damatlarına karşı dikkatli olmak zorundadır: Sanki bir demir çağı söz konusudur [...]. Her birey burada herkese egemendir ve herkesçe yargılanır.[50]" Ama, bu yazınsal çevreye ilişkin yazınsal anıştırmanın yarı olumlu yarı buyurucu havasından da yeterince anlaşılacağı gibi, bu zorlamasız toplumbilim kavramı kesinlikle oluşturulmuş bir yan taşımaz ve yazın dünyasının işleyişine yönelik titiz bir incelemeye temel oluşturmadığı gibi yapıtların üretim ve dolaşımına ilişkin yöntemli bir yoruma da (günümüzde bu yorumun farkına varanların inandırmak istedikleri gibi)

hiçbir katkısı olmaz. Üstelik, sıradan sezginin sık sık yaptığı gibi gerçek bir yapısal türdeşliği göstermekten başka bir değeri olmayan imge, farklılık içindeki eşdeğerliklerin ötesinde, yazınsal alanı siyasal alandan ayıran her şeyi göz ardı etmeye yönlendirmesi durumunda sakıncalı olabilir (aynı anlaşılmazlık, öncü kavramını da etkiler). Gerçekten de, yazınsal alan içinde siyasal ve ekonomik alanların ve daha genel olarak tüm alanların işleyişine ilişkin bütün belirgin özellikler –güç dengeleri, sermaye, stratejiler, çıkarlar– bulunursa da, bu kavramların belirttiği, burada tümüyle özgül bir biçime bürünen, sözgelimi siyasal alan içinde eşdeğerli özelliklerin oluşturduğu şeye hiçbir biçimde indirgenemeyen olguların hiçbiriyle karşılaşılmaz.

Amerika Birleşik Devletleri'nde, toplumbilim ve felsefe alanlarında geçerli olan, çok daha farklı nitelikler taşıyan *art world* kavramı, Bayle'in sunduğu biçimiyle Yazın Cumhuriyeti düşüncesinde yer alan toplumsal felsefenin tam karşıtı bir toplumsal felsefeden esinlenir ve önermiş olduğum biçimiyle alan kuramı karşısında bir gerileme ortaya koyar. "Sanat yapıtlarının, tüm etken kişilerin eşgüdümlü etkinliklerinin sonucu olarak kabul edilebileceğini, etken kişilerin işbirliğinin, bir yapıtın sanat niteliği kazanabilmesi için gerekli olduğunu" savlayarak, Howard S. Becker, soruşturunun bu sonuca katkıda bulunan herkese yayılması gerektiği sonucunu çıkarır; bir başka deyişle soruşturu, "yapıt düşüncesini tasarlayanları (örneğin besteciler ya da oyun yazarları), bunları yorumlayanları (müzisyenler veya oyuncular), gerekli gereç donanımını sağlayanları (sözgelimi müzik aletleri üretenler) ve yapıtın kitlesini oluşturanları (devamlı izleyiciler, eleştirmenler, vd.)[51]" kapsamalıdır. "Sanat dünyası"na ilişkin bu görüşü yazınsal alan kuramından ayıran her şeyin yöntemli bir sunuşuna girmeksizin, alan kavramının bir *topluluğa*, bir başka deyişle yalın *karşılıklı etkileşim*, daha da kesin olarak *işbirliği* bağıntılarıyla birbirlerine bağlanan bir dizi bireysel etmenler toplamına indirgenemeyeceğini belirtmekle yetineceğiz: Bu salt betimsel ve yinelemeli anımsatmada eksik olan bir başka şey de, alanın yapısını oluşturan ve bu yapıyı korumayı ya da dönüştürmeyi amaçlayan çatışmaları yönlendiren *nesnel bağıntılar*'dır.

Alan kavramı, iç okuma ve dış çözümleme yaklaşımlarından elde edilen kazanımların hiçbirini yitirmeksizin, bu yaklaşımların geleneksel olarak uyuşmaz gibi görünen karşıtlığını aşma olanağı sağlar. Betiklerarası kavramında yer alan olguyu, bir başka deyişle ancak bağıntıları içinde ve ayrımsal sapmalar dizgesi olarak kabul edilen yapıtların uzamının, her an bir tutum belirlemeler uzamı gibi görünmesi olgusunu göz önünde bulundurarak salt sembolik içerikleri, özellikle de *biçim*'leri bakımından tanımlanan yapıtların uzamıyla üretim alanı içindeki konumlarının uzamı arasında bir türdeşliğin bulunduğu varsayımı (deneysel çalışmayla doğrulanan) öne sürülebilir: Örneğin serbest dize, aleksandrene karşı ve estetik, ama yanı sıra toplumsal ve siyasal bakımdan içerdiği her şeye karşı olarak tanımlanır; gerçekten de yazınsal alanla toplumsal alan ve yetke alanı ya da bütünü içinde, toplumsal alan arasındaki türdeşliklerin düzeneği gereğince, yazınsal stratejilerin çoğu aşırı belirlenime konu olur ve "seçim"lerin çoğu, hem estetik ve siyasal hem de iç ve dış nitelikli *ikili eylemler*'dir.

Böylelikle, eşsüremli olarak kavranan yapıyla tarih arasında, genellikle aşılmaz bir çelişki gibi betimlenen karşıtlığın üstesinden gelinmiş olunur. Değişimin, daha kesin bir söyleyişle Rus biçimcilerin betimlediği salt yazınsal nitelikli özdevimlileşme ve özdevimlilikten çıkma sürecinin devindirici gücü, yapıtların kendi içinde değil de, dinsel alan içinde dizisel biçimine gelenekçilik ve sapkınlık arasında bürünmekle birlikte, tüm kültürel üretim alanlarının oluşturucusu bir karşıtlık içinde yer alır: Weber'in rahiplikten ve yalvaçlardan *Veralltäglichung* ve *Ausseralltäglichung*, bir başka deyişle sıradanlaşma ve sıradışı olma, alışılmışlık ve alışılmışlık dışına çıkma olarak söz etmesi de anlamlıdır. Yapıtların içine katıldığı süreç, alan içindeki (geçici) egemen konumları bakımından (bilimsel sermayeleri gereği) tutuculuğa, daha açık bir deyişle alışılmışın ve alışılmışlık sürecinin, sıradanın ve sıradanlık sürecinin, kısacası yerleşik sembolik düzenin savunulmasına eğilim gösterenlerle sapkın kopuşa, geçerli örneklerin yok edilmesine ve kökenlerin saflığına dönü-

şe yatkın olanlar arasındaki çatışmaların ürünüdür. Gerçekten de, yapının yeni bir durumuna yönelten ve bu niteliğiyle bu yeni yapının anlaşılması koşullarını barındıran süreçleri yakından tanımada gerekli olan gereçleri, yalnızca yapının tanınması sağlar.

Sembolist yapısalcılığın (Michel Foucault'nun bilim konusunda tanımladığı gibi) anımsattığı gibi, değişimin yöneliminin, tarihten devralınan olasılıklar (kavramsal, biçemsel, vd.) dizgesinin durumuna bağlı olduğu kesindir: Düşünülmesi olanaklı ya da olanaksız nitelik sunan şeyi veya belli bir anda, belli bir alanda yapılması olanaklı ya da olanaksızı bunlar tanımlar; ama, bu yönelimin, üretim alanının toplumsal yapısı içindeki konumları gereğince etkin kişilerin doğrultusunu önerilen şu ya da bu olasılara, daha doğrusu bu kişilerin sanatsal konumlar uzamı içinde yerleştikleri alanla türdeş bir olası uzamlar bölgesine çeken çıkarlara (sıradan varoluş kurallarına göre genellikle tümüyle ilgisiz) bağlı kaldığı da bir o denli kesindir.

Kısacası, yazınsal ya da sanatsal çatışmalara giren kişiler ve kurumların stratejileri, katıksız olasılarla yapılan salt karşılaştırmayla tanımlanmaz; bunlar, etken kişilerin alanın yapısı içinde, bir başka deyişle özgül birikimin, kendilerine rakip türdeşlerince ve geniş kitlece tanınan ve alanca sunulan olasıların algılanmasıyla gerçekleştirmeye veya üretmeye çalıştıkları şeylerin "seçim"ini yönlendiren kurumsallaşmış ya da kurumsallaşmamış benimsenmenin dağılım yapısı içinde aldıkları konuma bağlıdır. Ama tersine, egemenlerle egemenlik savında olanlar arasındaki çatışmanın beklentisi, bunların çatışmasına yol açan sorunlar, karşılıklı olarak birbirlerine yöneltikleri savlar ve karşı savlar, geçerli sorunsalın durumuna, başka bir anlatımla çözüm arayışını yönlendirebilecek daha önceki çatışmalardan devralınan olasılıklar uzamına ve dolayısıyla üretimin içinde bulunulan anma ve geleceğine bağlıdır.

Her kültürel yapıtın oluşumunda, olasılar uzamının belirleyici işlevini kesin olarak gün ışığına çıkartacak bir inceleme yönteminin oluşturulmasında göz önünde bulundurulan olasılar uzamını nesnelleştirmeyi (geriye dönüşümlü bir biçimde) deneyen yansırlık ilkesini uygulamaya koymaya yönelik bu girişimin sonucunda, her türlü kısmi görüşten *kopma*'yı sağlayan *aracın*, alan düşüncesi olduğu konusunda umarız okur kesin bir kanıya varmıştır: Gerçekten de, böylece oluşturulmuş bakış açılarının bütününe ilişkin bir bakış açısı edinmenin gerçek olasılığını sunan da bu düşünce, daha doğrusu nesnenin oluşturum izlencesini tanımlayan bu çalışmadır. Bu nesnelleştirme çalışması, burada olduğu gibi nesnelleştirme öznesinin içinde yer aldığı alana uygulandığında, araştırmacının deneysel bakış açısı konusunda bilimsel bir bakış açısı edinmemizi sağlar. Böylece, öteki bakış açılarıyla aynı düzeyde, tüm belirlenim ve sınırlarıyla nesnelleştirilen araştırmacının deneysel bakış açısı, yöntembilimsel eleştiriye açılmış olur.

Bilimsel özne, deneysel özneden ve aynı zamanda, ister profesyonel isterse acemi olsun, niteliğinin ayrımına varmadıkları bir bakış açısı içine kapalı kalmış bulunan öteki etken kişilerden gerçek kopuşu, nesne üzerine kendi yapmacıksız bakış açısını yansıtmanın bilimsel yollarını edinerek gerçekleştirir. Gerçek anlamda yansılamalı bir araştırmanın sonuçlarını iletmenin her zaman kolay olmamasının nedeni, her okurun, bir inceleme savı taşıyan şeyi bir "saldırı" ya da sıradan anlamıyla bir "eleştiri" gibi görmemesini sağlamak, incelemenin temelini oluşturan nesnelleştirici bakış açısını okurun kendi bakış açısının üzerine yerleştirmesini ona kabul ettirmek ve özel bir bakış açısına bilimsel evrensellik görünümü kazandırmaya yönelik bir girişime indirgeyerek yadsımak yerine, bu nesnelleştirici bakış açısını özellikle öncüllerinin benimsenmesine dayalı bir eleştiriden geçirerek tüm nesnelleştirme etkinliklerine nesnel bir nitelik kazandırmak üzere özgürleştirici çabayla birleşmek gereğidir.

Yansırlık bakış açısını benimsemek, nesnelliği yadsımak

değil, salt anlıkbilimsel niteliğiyle karşı oluşsalcı bakış açısının saymaca bir biçimde nesnelleştirme çalışmasından bağışık kıldığı bilgili öznenin ayrıcalığını tartışma konusu yapmaktır; deneysel "özne"yi, bilimsel öznenin oluşturduğu terimlerle açıklamaya çalışmak (özellikle onu toplumsal uzam-zamanın belli bir yerine konumlandırarak) ve böylelikle kendisini deneysel "özne"ye bağlayan tüm bağları, çıkarları, itkileri, önvarsayımları, inançları, *doxa*'sı aracılığıyla bilimsel özne üzerinde etkili olabilecek ve kendini oluşturmak için kopmak zorunda bulunduğu zorunluluklar üzerindeki bilinci ve (olası) egemenliği kazanmaktır. Klasik bilgi felsefesinin öğrettiği gibi, var ettiği nesnel bilginin olasılık koşullarını, aynı zamanda sınırlarını özne içinde aramak yeterli değildir. Bilgili *"özne" olasılığının toplumsal koşullarını* (sözgelimi, *skholè** ve etkinliğini olası kılan tüm sorun, kavram, yöntem, vd. kalıtı) ve nesnelleştirme eylemlerinin olası sınırlarını bilimin oluşturduğu nesne içinde aramak gerekir.

Tümüyle sıradışı olan bu düşünce biçimi, klasik nesnelliğin mutlakçı savlarının bırakılması sonucunu doğurur ama bu, klasik nesnelliği göreceliğe tutsak etmez: Gerçekten de, bilimsel öznenin ve nesnesinin olasılık koşulları bir bütündür ve bilimsel öznelerin toplumsal üretim koşullarına ilişkin bilgide sağlanan her ilerleme, bilimsel nesnenin daha çok tanınmasını sağlar ve bunun tersi de geçerlidir. Araştırmanın, konu olarak kendine bilimsel alanı, daha açık bir anlatımla bilimsel bilginin gerçek *özne*'sini seçtiği durumlarda buna yeterince tanık olunur.

NOTLAR

1 P. Bourdieu, "Le couturier et sa griffe: contribution à une théorie de la magie", *Actes de la recherche en sciences sociales*, no. 1, 1975, s. 7-36.
2 E. Auerbach, *Mimesis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard, 1968, s. 543.
3 Bkz. E. Panofsky, *L'Abbé Suger de Saint-Denis* ve ardından *Architecture gothique et Pensée scolastique*, P. Bourdieu'nün Fransızcaya çevirisi ve sonsözüyle, Paris, Minuit, 1970, s. 133-167.
4 Burada, etken kişi ve eylemin "yapısalcı" felsefesine açıkça karşı oldu-

* "Okul" ve "boş zaman" anlamında Yunanca sözcük. (Ç.N.)

ğum görülmektedir. Bu konuda kuşkusu olanları, altmışlı yılların felsefe ve toplum bilimlerinin durumunun, bana bugün de doğru gibi görünen bir nesnelleştirilmesi niteliğini taşıyan ve *aynı yıllarda* kaleme alındığı için toplumbilimci anlayışları içinde, birçok yanlış yorum, budanmış ya da saptırılmış birkaç alıntı ve siyasal kalem tartışmalarının en ağır darbelerini hak eden bir karışım pahasına "68 düşüncesi"nden söz edebilenlerin bana tanıdığından daha fazla özgürlük sağlayan bir makaleyi okumalarını öneririm (bkz. P. Bourdieu ve J.-C. Passeron, "Sociology and Philosophy in France since 1945. Death and Resurrection of a Philosophy without Subject", *Social Research*, no. 34, 1967, s. 162-212).

5 En azından çağdaşlara, daha açık bir anlatımla rakiplere uygulandığında, zaten hiçbir zaman en iyi yorumbilimsel strateji niteliği taşımayan kaynakların araştırısının, bir katkının özünü kavramaktan çok, onun özgünlüğünü (bilgi kuramı anlamında) azaltmak ya da yok etmek kaygısından esinlendiği açıkça ortaya çıkar; bu kaygı, bilgisizlik ya da körlük nedeniyle daha önce görülmemişin yanılgısına kapılan safyüreklilerin çoğunluğu içinde uyanık olanlar gibi, bilinmeyen kaynakların "bulucu"suna kendini ayırt ettirmesini sağlar.

6 Bu durum, burada kullanıldığı biçimiyle bu kavramı gevşek ve belirsiz kullanımlardan ("yazı alanı", "kuramsal alan", vd.) ayırmada yeterli olabilir; bu kullanımlar, söz konusu kavramı, kesit ya da tür gibi son derece sıradan kavramların eşili durumuna getirir.

7 Bkz. J. Proust, *Questions de forme, logique et proposition analytique de Kant à Carnap*, Paris, Fayard, 1986.

8 E. Cassirer, *Substance et Fonction*, Paris, Minuit, 1977. Burada, özellikle modern matematiğin biçimsel, işlemsel ve yapısal niteliğini vurgulayarak "yapısal" bir bilimkuramı öneren (G. Canguilhem, *Études d'histoire et de philosophie des sciences*, Paris, Vrin, 1968, s. 202) Bachelard da (özellikle *Le Rationalisme appliqué*, Paris, PUF, 1949, s. 132-133 ve *La Philosophie du non*, Paris, PUF, 1940, s. 133-134) anılabilirdi. Yapısalcılık doruk noktasındayken kaleme aldığım bir makalede, doğa bilimlerine uygulanan bağıntısal düşünce biçiminin toplum bilimlerine uygulanması koşullarını ortaya çıkarmaya çalışmıştım (bkz. P. Bourdieu, "Structuralism and Theory of Sociological Konowledge", *Social Research*, c. XXV, no. 4, 1968, s. 681-706).

9 Rus biçimciler ve Cassirer arasındaki bağıntı konusunda, P. Steiner'e bakılabilir. (*Russian Formalism. A Metapoetics*, Ithaca, Cornell University Press, 1984, s. 101-104.)

10 P. Bourdieu, "Champ intellectuel et projet créateur", *Les Temps modernes*, no. 246, 1966, s. 865-906.

11 Bkz. P. Bourdieu, "Une interprétation de la sociologie religieuse de Max Weber", *Archives européennes de sociologie*, c. XII, no. 1, 1971, s. 3-21.

12 1983 ile 1986 yılları arasında Collège de France'ta verdiğim ve ileride ba-

sılacak olan derslerde, gerçekleştirilmiş farklı incelemeleri bir üst biçimselleştirme düzeyine taşıyarak alanların genel özelliklerini ortaya koymaya çalıştım.

13 Örneğin, dilin toplumsal kullanımları söz konusu olduğunda, soyut "durum" kavramından ayrılmam –bu da Saussure ya da Chomsky örneğinden bir kopuşu ortaya koyar–, beni, her zaman, dilsel iletişim ilişkilerini konuşucuların ve bunların üyesi oldukları toplulukların dilsel veya kültürel sermayeler arasındaki ilişkilerin yapılarıyla tanımlanan piyasalar gibi görmeye zorladı.

14 Kişisel ev incelemesiyle, bu yönde ilk adımı atmayı denedim (bkz. P. Bourdieu, vd., "L'économie de la maison", *Actes de la recherche en sciences sociales*, no 81-82, 1990, s.2-96).

15 Burada, yetke alanı içine yerleştirmesi mutlak bir biçimde zorunlu olan, kaba ve açıkça yetersiz göstergelere başvurulmasını gerektiren üniversite alanı üzerine yapılan inceleme örneğini; ya da piskoposlarla dinbilimciler (ve daha genel düzeyde din adamları) arasındaki yapılaştırıcı ilişkinin ancak son derece kabaca ve nitelendirici bir biçimde kavranabildiği piskoposluk üzerine inceleme örneğini; veya tek bir kurumu konu alan tek konu incelemelerinin kuramsal ve görgül bakımdan saçma olduğu kadar kusursuz da olan titizliği karşısında, alanı bütünü içinde kavrama kaygısının son derece büyük, bazen uygulamada aşılamayacak güçlüklere yol açtığı yükseköğretim kurumları alanının dizisel incelemesi örneğini ele alabilirdim.

16 Bu sözlerimden alınacakların, *La Distinction*'un sonunda, "aydınlık görüş"ün sapkın zevkleri konusunda yazdıklarımı okumaları gerekirdi (bkz. P. Bourdieu, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, 1979, s. 565-566).

17 Kökenlerini, École normale supérieure'de altmışlı ve seksenli yıllar arasında verdiğim bir seminerden alan yazınsal, sanatsal ve felsefe alanları üzerine yapılan araştırmaların yöntembilimsel ilkelerine ilişkin geçici bir ilk sunuşu, birbirini bütünleyen üç makalede yapmıştım: "Champ intellectuel et projet créateur", *Les Temps modernes*, no. 246, 1966, s. 865-906, "Champ du pouvoir, champ intellectuel et habitus de classe", *Scolies*, no. 1, 1971, s. 7-26, ve "Le marché des biens symboliques", *Année sociologique*, no. 22, 1971, s. 49-126. Bu çalışmaları inceleyecek olanlara, bu metinlerden ilkinin bana temel ama aynı zamanda aşılmış gibi göründüğünü belirtmeliyim: Alanın oluşumu ve yapısını ilgilendiren temel önermeler ve beylik düşünceler, konuların ana kalıpları gibi işlev gören karşıtlık çiftlerini kapsayan şeylere yer verdiğinden, bu makale çalışmama ilişkin en son gelişmeleri sunmaktadır; ama ikinci makalede düzeltmeye çalıştığım iki yanılgıyı da barındırır: Etken kişiler arasındaki karşılıklı etkileşimlere ilişkin tutumlar arasındaki nesnel ilişkileri küçültme çabası güder ve iyeliklerinden kimilerinin gerçek ilkesini gözden kaçırma sakıncasıyla

birlikte, kültürel alanı yetke alanı içine yerleştirmeyi göz ardı eder. Üçüncü makaleye gelince, kimi kez biraz da esnek olmayan bir biçimde burada sunulan çalışmaların ve başkalarının sürdürdüğü bir dizi incelemenin temelini oluşturan ilkeleri sağlar.

18 Kültürel yapıtlara bağlanan ve bu yapıtların içeriğinde de yer alan son derece özgün inancın temelinde bulunan, Coleridge'ye göre "şiirsel inancı oluşturan inançsızlığın istemli ve geçici olarak askıya alınması anlamına gelen" ve en olağanüstü deneyimleri kabullenmeye yönlendiren skolastik bakış açısına özgü inancı daha ileride ele alacağım (bkz. Coleridge, *Biographia Literaria*, no. 2, s. 6, alıntılayan M. H. Abrams, *Doing Things with Texts, Essays in Criticism and Critical Theory*, New York, Londra, W. W. Norton / Co, 1989, s. 108).

19 Bkz. D. Gamboni, "Méprises et mépris. Éléments pour une étude de l'iconoclasme contemporain", *Actes de la recherche en sciences sociales*, no. 49, 1983, s. 2-28.

20 R. Wellek ve A. Warren, *Theory of Literature*, New York, Harcourt, Brace, 2. basım, 1956, s. 75.

21 Gündelik dil için yaşam, ayrımsız bir biçimde bir geçmiş ve bu geçmişin öyküsü gibi tasarlanan bireysel bir varoluşa ilişkin olayların bütünüdür: Yaşamı, kavşakları ve tuzaklarıyla bir yol, bir kariyer ya da bir ilerleyiş, izlenen ve alınması gereken bir yol, bir koşu, bir eğitim bütünü, bir yolculuk, bir güzergâh, çizgisel ve tek yönlü, bir başlangıç noktası (yaşamın başlangıcı) içeren yazınsal bir yer değiştirme, aşamalar ve son, geçmişin sonu biçiminde betimler.

22 Bu yaşamöyküsü felsefesine ilişkin kısa bir süre önce karşılaşılan bir örnek: "Yaşamını (başlangıç olarak bir bölümünü), *anlaşılabilir bir bütün*, içinde bir *birim*'in ayırt edilebileceği bir bütün ya da Goethe'nin, Wittgenstein'ın da beğendiği şiirlerinden birinde betimlediği biçimiyle *Daïmon'un evrimi* gibi sunmayı [...] deniyorum..." (B. McGuiness, *Wittgenstein. Les Années de jeunesse, 1889-1921*, c. I, Fr. çev. Y. Tenenbaum, Paris, Seuil Yay., 1991, s. 11. [Altını ben çizdim.])

23 J. -P. Sartre, "La conscience de classe chez Flaubert", *Les Temps modernes*, no. 240, 1966, s. 1921. (Altını ben çizdim).

24 *A.g.y.*, s. 1935.

25 J.-P. Sartre, "La conscience de classe chez Flaubert", *Les Temps modernes*, no. 240, 1966, s. 1945-1950.

26 J.-P. Sartre, *L'Être et le Néant*, Paris, Gallimard, 1943, s. 643-652 ve özellikle s. 648.

27 Bkz. C. Becker, "L'offensive naturaliste", C. Duchet (yayıncı), *Histoire littéraire de la France*, c. V, *1848-1917*, Paris, Éditions Sociales, 1977, s. 252.

28 Sartre'ın, Descartes'çı özgürlük kuramının yeniden yorumunu, daha doğrusu kökleşmesini önerdiği gençlik döneminin küçük yapıtı kuşkusuz yeterince özenle okunmamıştır: Burada, Descartes'ın Tanrıya bağladığı son-

suz gerçekleri ve değerleri yaratmaya ilişkin temel özgürlüğün İnsana verilmesinden başka bir şey söz konusu değildir (J.-P. Sartre, *Descartes*, Cenevre, Traits, Paris, Trois Collines, 1946, s. 9-52).

29 Ekte (bkz. s. 326), yaratılmadan var olan yaratıcının söylencesine (tüm felsefe tarihi boyunca birçok anlatım biçimine bürünen) örnek bir anlatım kazandırmak için ne bakımdan ve niçin hazır olduğunu anlamak üzere bilgiler veren Jean-Paul Sartre'ın benimsediği tutuma ve izlediği yola ilişkin bir incelemeye yer vereceğiz.

30 2. Bölümün ekinde (bkz. s. 426), kendini üretenlerin konumlarına ve yörüngelerine bağlanan tutucu söyleme ilişkin iki büyük ulamın etik ve siyasal eğilimlerinin incelemesi yer almaktadır.

31 Tutumlarla alan içindeki konumlar arasında anlaşılabilir bir bağıntıyı varsayan bu yöntemi tümüyle ele almak için, bir alan içinde ve belli bir durumda, farklı incelemecilerin farklı yaklaşımlara göre nasıl dağılım gösterdiğini ve farklı olası yöntemler arasından birini hangi nedenle benimsediklerini anlayabilmek üzere gerekli toplumbilimsel bilgileri bir araya getirmek gerekir. Roland Barthes ve Raymond Picard arasındaki tartışmayı konu alan incelememde, bu tür ilişkilendirmeye yönelik kimi temel bilgiler yer almaktadır (bkz. P. Bourdieu, *Homo academicus*, Paris, Minuit, 1984, ve özellikle 1992'de yapılan ikinci baskının sonsözü).

32 R. Wellek, *New Criticism*'i hedef olduğu eleştirilere (özellikle içrekçi estetik anlayışını, aksoyluluğu, tarihi göz ardı etmesi, bilimsel savları bakımından) karşı savunmuştur ("The New Criticism: Pro and Contra", *Critical Inquiry*, c. IV, no. 4, 1978, s. 611-624. Ayrıca, kendine göre "sanatın sonunun" ve "yazının" ya da "kültürün ölümünün" habercisi olanlara karşı, daha açık bir anlatımla Marx'çıların, göstergebilimcilerin (Roland Barthes, "yazının oluşumu gereği gerici olduğunu..." söylüyordu), ayrıştırmacıların, vd.'nin bir arada tümüne karşı bu deneyimli yazın kuramcısının yaptığı ümitsiz ve yetkin savunmayı da okumak gerekir (bkz. R. Wellek, *The Attack on Litterature*, The American Scholar, c. XLII, no. 1, 1972-1973, s. 27-42): Bu metin, yetmişli yılların *tutucu devrimlerinin* dile ilişkin terörizminin ("dil faşisttir", vd.), *American Scholar*'ın gözetilen ve ayrıcalıklı evreni içinde uyandırdığı "büyük korku" ve bunun karşılığında günümüzde yaşadığımız kültürel *yeniden yapılanma* çabaları (özellikle Alan Bloom ile) üzerine kesin bir fikir verir.

33 J. C. Ransom, *The World's Body*, Scribner's Sons, New York and London, 1938.

34 P. Szondi, *Introduction à l'herméneutique littéraire*, Paris, Le Cerf, 1989.

35 P.-M. de Biasi, Önsöz, G. Flaubert, *Carnets de travail*, eleştirili ve oluşsal baskı, hazırlayan P.-M. de Biasi, Paris, Balland, 1988, s. 7.

36 R. Debray-Genette, *Flaubert à l'œuvre*, Paris, Flammarion, 1980.

37 P.-M. de Biasi, "La Critique génétique", *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, Paris, Bordas, 1990, s. 5-40; R. Debray-Genette,

"Esquisse de méthode", *Essais de critique génétique*, Paris, Flammarion, 1979, s. 23-67; C. Duchet, "La différence génétique dans l'édition du texte flaubertien", *Gustave Flaubert*, c. II, Paris, 1986, s. 193-206; T. Williams, *Flaubert, L'Éducation sentimentale, Les Scénarios*, Paris, José Corti, 1992; ve özellikle iki derleme: L. Hay (yayımcı), *Essais de critique génétique,* Paris, Flammarion, 1979 ve A. Grésillon (yayımcı), *De la genèse du texte littéraire*, Tusson, Du Lérot, 1988.

38 P.-M. de Biasi, G. Flaubert, *Carnets de travail, a.g.y.*, s. 83-84.

39 M. Foucault, "Réponse au cercle d'épistémologie", *Cahiers pour l'analyse*, no. 9, 1968, s. 9-40 (alıntı yapılan sayfalar: 40, 29, 37).

40 Her durumda, alanlar arasındaki aktarımlara ilişkin ayrıcalıklı bir yönlendirimin söz konusu olup olmadığını ve bunun nedenini yalnızca tarihsel gözlem belirleyebilir; ama her şey, ne Burckhardt'ın *Weltgeschtliche Betrachtungen*'de (Dünya Tarihi Üzerine Gözlemler) bir dizelgesini oluşturduğunu savladığı gibi (İslam ile dinin biçimlendirdiği kültür, Atina, Fransız Devrimi, vd. ile kültürün biçimlendirdiği devlet, vd.), ne salt tarihsel koşullanma bağıntıları, ne de katıksız mantıksal bağıntılar söz konusudur. Her durumda, mantıksal gerekçeler ve toplumsal nedenler, farklı alanlar arasında sembolik alışverilerin temelinde yer alan farklı türden gerekler bütününü oluşturmak için birbirlerine karışırlar.

41 Sanat tarihi içinde yükselen Hegel'cilik konusunda, bakınız E. H. Gombrich, *In Search of Cultural History*, Oxford, Clarendon Press, 1969 ve ayrıca Hegel'cilik ve olguculuk arasında aşılması gereken karşıtlık üzerine, "From the Revival of Letters to the Reform of the Arts", *The Heritage of Apelles, Studies in the Arts of the Renaissance, I*, Oxford, Phaidon Press, 1976, s. 93-110.

42 *Kunstwollen*, Panofsky'nin belirttiği gibi bu, belli bir halk ve dönemin bütününe özgü ve aşkın "sanatsal istem", tarihsel bakımdan tanımlanabilen bir öznenin tekil istemlerine göre hiçbir zaman çok uzak değildir; hatta Alois Riegl'de olduğu gibi, gizemci bir sanat tarihinin ortaya koyabileceği bir tür özerk güçten de uzak değildir (bkz. E. Panofsky, "Le concept du *Kunstwollen", La Perspective comme forme symbolique*, Fr. çeviri G. Ballangé, Paris, Minuit, 1975, s. 197-221 ve P. Bourdieu, E. Panofsky, *Architecture gothique et Pensée scolastique, a.g.y.*'ın Sonsözü). Aslında, bilginin geçmişe yönelik bakışıyla gerçekleşen, içinde özgül sanatçıların çıkar ve eğilimlerinin dile getirildiği sayısız *Künstler-Wollen*'in (veya Nietzsche terimcesinde *Künstler-Wille*) birbirine eklenmesinden başka bir şey söz konusu değildir.

43 Bu bakış açısından, az çok "yaratıcı" bir biçimde birçok alana katılmış bulunup tipik Leibniz'ci olası dünyalar örneğine göre aynı *habitus*'tan birçok gerçekleşimler üreten kişiliklerin incelenmesinin (örneğin yine bu bakış açısından Panofsky'ce incelenen Galileo gibi) ne denli yarar sağlayacağı görülmektedir (tüketim düzeni içinde, aynı beğeniden Lewis'in belirttiği

anlamda "karşılıklar" olarak farklı sanatların nesnel olarak dizgeli anlatımlara fırsat vermesi gibi).

44 Özellikle bkz. C. J. Tynianov ve R. Jakobson, "Le problème des études littéraires et linguistiques", *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, sunan ve çeviren T. Todorov, Paris, Seuil Yay., 1965, s. 138-139; F. V. Erlich, *Russian Formalism*, La Haye, Mouton, 1965; P. Steiner, *Russian Formalism. A Metapoetics, a.g.y.*; F. W. Galan, *Historic Structures, The Prague School Project*, 1928-1946, Austin, University of Texas Press, 1948; P. Steiner (yayımcı), *The Prague School, Selected Writings*, 1929-1946, Austin, University of Texas Press, 1982; ve son olarak I. Even-Zohar, "Polysystem Theory", *Poetics Today*, c. I, no. 1-2, 1979, s. 287-310.

45 Bkz. P. Steiner, *Russian Formalism. A Metapoetics, a.g.y.*, özellikle s. 108-110 ve aynı zamanda F. Jameson, *The Prison-House of Language: A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism*, Princeton, Princeton University Press, 1982, s. 96. Jameson burada "Tynianov'un, temel düzeneklerin kesin soyutlamalara, özdeşlik ve farklılığa dayanan Saussure'ün değişim örneğini koruduğunu" göstermektedir.

46 J. Tynianov, alıntılayan, P. Steiner, *Russian Formalism. A Metapoetics, a.g.y.*, s. 107.

47 *Ustanovka* kavramının anlaşılmazlığı konusunda, bakınız P. Steiner, *a.g.y.*, özellikle s. 124.

48 M. Faure, "L'époque 1900 et la résurgence du mythe de Cythère", *Le Mouvement social*, no. 109, 1979, s. 15-34 (alıntı yapılan sayfa: 25).

49 R. Ponton, *Le Champ littéraire en France de 1865 à 1905, a.g.y.*, s. 223-228.

50 P. Bayle, "Catius" maddesi, *Dictionnaire historique et critique*, Rotterdam, 3. baskı, 1720, s. 812, a, b, alıntılayan R. Koselleck, *Le Règne de la critique*, Paris, Minuit, 1979, s. 92.

51 Bkz. H. S. Becker, "Art as Collective Action", *American Sociological Review*, c. XXXIX, no. 6, 1974, s. 767-776; "Art Worlds and Social Types", *American Behavioral Scientist*, c. XIX, no. 6, 1976, s. 703-719.

EK
Kusursuz Aydın ve Düşüncenin Sonsuz Erkine İlişkin Yanılsama

Sınırsız düşünceye ilişkin yanılgı, en yetkin biçimde Sartre'ın, Flaubert'in yapıtlarına adadığı ve bir başka aydını anlamanın, başka bir deyişle aydın olarak kendisini anlamasının sınırlarını ortaya koyduğu incelemede ortaya çıkar. Bu sonsuz erk düşü, Sartre'ın o zamana değin bölünmüş kalan bir dizi düşünsel ve toplumsal yetkeyi salt kendi kişiliğinde toplayarak oluşturduğu benzersiz konum içinde kök salar.[1] Profesörler, felsefeciler ya da eleştirmenlerle yazarları, "borsacıları", küçük kentsoyluları ve kentsoylu "kalıtçıları", akademik sakınımlılıkla sanatçı gözüpekliğini, derin bilgiyle esinlenimi, kavramın hantallığıyla yazının inceliğini ama aynı zamanda yansıyabilirlik ve nayifliği ayıran görünmez ve neredeyse aşılamaz sınırın ötesine geçerek, Sartre *kusursuz aydın*, düşünür yazar, fizikötesi romancı ve düşünür sanatçı kişiliğini gerçek anlamda bulgulamış ve bu kişiliği kendinde somutlaştırmış, döneminin siyasal çatışmalarında, kendi kişiliğinde bir araya getirdiği tüm bu yetke ve yetilere yer vermiştir. Bunun sonuçlarından birisi de, bugünün ve geçmişin düşünürleriyle olduğu gibi yazarlarıyla da bakışımsız bir ilişki kurmasıdır; Sartre, aydının deneyimini ve toplumsal konumunu, tam anlamıyla açık seçik olduğuna inandığı bir incelemenin ayrıcalıklı konusu durumuna getirerek, bu düşünür ve yazarları kendilerinden daha iyi anladığını öne sürmektedir.

Bilgi felsefecilerine (Léon Brunschwicg ile simgelenen) karşı yapılan felsefi "devrim", felsefe yazısında yapılan devrimle koşutluklar sunar. Kendini tanıyan bilincin kapalı dünyasının yerine, şeylere, dünyaya, başkalarına "doğru bölünen" açık dünyayı getirmeyi amaçlayan Husserl'ci yönelmişlik kuramının uygulanması, "akademik" felsefenin biraz kapalı ortamından dışarlanmış ve o zamana değin yazarlara bırakılmış tüm bir yeni nesneler evreninin (kafe garsonu gibi) felsefi söylem içine zorla girmesine yol açar. Alışılmamış nesnelerden söz etmek üzere, açık bir biçimde yazınsal olan yeni bir yaklaşıma ve bunun yanı sıra yeni bir yaşam biçimine de başvurur: Düşünür de, bir yazar geleneğini benimseyerek kafelerde yazmaya başlar. O zamana değin Presses Universitaires'in atası sayılan Alcan'ın ayrıcalığında olan felsefi metinlerin yayınını, katıksız yazının kalesi gibi görülen Gallimard'ı seçerek burada yaptıran Sartre, yazınsal felsefeyle felsefi yazın, görüngübilimsel çözümlemeye dayanan "yazınsallık" etkileriyle fizikötesi romanlar olan *La Nausée* (Bulantı) veya *Le Mur*'ün (Duvar) varoluşçu çözümlemelerinin sağladığı derinlik etkileri arasındaki sınırları ortadan kaldırır. Birer tez oyunu olan *Huis clos* (Kapalı Oturum) veya *Le Diable et le Bon Dieu* (Şeytan ve Yüce Tanrı), felsefi izlekleri oyunlaştırarak ve halka yayarak bunların hem kentsoylu konuşmaların hem de felsefe derslerinin konuları arasında yer almasına olanak tanır.

Geleneksel olarak üniversitelilere bırakılan eleştiri, düşünsel iş bölümünün yapısındaki bu derin dönüşümün vazgeçilmez bir eşlikçisidir. Öğrenim yılları sırasında, Sartre, gözdesi olan ve tümü de okul geleneğinin belirlediği isimlerin dışında kalan yazarların incelemesinde, biraz da akademik kalmakla birlikte Céline'in, Joyce'un, Kafka'nın ve Faulkner'in katkılarını, artık kabul edilen ve bu nedenle de son derece "klasik"leşmiş bir yazınsal biçim içinde bir araya getirerek bir öncü yazarlık "uğraşı"nı oluşturan uygulayımların dökümünü yapmak ve özümsemek fırsatını bulur: *Situations*'daki (Durumlar) eleştirilerinde gerekli gördüğü biçimsel devrimi romanda uygulamadığı gibi, Ionesco ya da Beckett'ten çok, bir başka École normale supérieure kökenli yazar olan Giraudoux'ya, ya da gerekirse Brecht'e –*Les Séquestrés d'Altona*'da (Altona Mahkûmları) oldu-

ğu gibi– yaklaştığı tiyatro alanında da kullanmamıştır. Bununla birlikte, eleştirel söylem, yazarın ve roman biçiminin yeni tanımının kabul ettirilmesi bakımından bir incelemeciye özgü durum sapması izlenimi uyandırır. Faulkner'den söz ederken bir roman yönteminin fizikötesi anlayışı gerektirdiğini belirterek ve fizikötesi unvanı yalnızca kendisi elinde bulundurduğundan Gide'in, Mauriac'ın, Malraux ve benzerlerinin karşısında, kendini roman konusunda benimsettirme tekelini elinde tutan kişi durumuna getirir. Eleştirinin kendi kendini benimsettirme işlevi, kendini en yetkin biçimde, ancak tek kişiye yer bulunan egemen konuma yerleşmeyi savlayan, sıradışı bir fizikötesi romancı olan Kafka'nın kalıtını isteme hakkının yanı sıra bundan kaynaklanan belirge ve unvanları amaçlayan Camus, Blanchot veya Bataille gibi en dolaysız rakiplere uygulandığı, kalem tartışmasına varan durumlarda gösterir.

Eleştirinin olanaklı kıldığı ayrımlaşma stratejileri, özel etkinliklerini, yazarına başka alanlar içinden alınmış uygulayımsal ve sembolik sermayeyi bu alanların her birinden, fizikötesini romandan veya felsefeyi tiyatrodan kendine aktarma olanağı tanıyan, aynı zamanda rakiplerini kusurlu hatta kusurlu aydınlar gibi tanımlayan bir "bütünsel" yapıta dayanmalarından alırlar: Eleştiriye de şöyle bir el atmış olmasına karşın, Merleau-Ponty bir felsefeciden başka bir şey değildir; *Le Mythe de Sisyphe* (Sisyphos Efsanesi) veya *L'Homme révolté* (Başkaldıran İnsan) ile profesyonel felsefeci olmadığını safça ortaya koyan Camus de bir romancıdan başka bir şey değildir; Blanchot, olsa olsa bir eleştirmen, Bataille da denemecidir; kusursuz aydın kişiliğinin zorunlu bir bileşeni olan bağlanmacılığı (sola) benimsemediği için ne olursa olsun sınıflandırma dışı kalan Aron'dan söz etmeye gerek bile yok.

Eleştiri denemeleri ve savaş öncesi felsefi bildirilerle ama aynı zamanda yayımlanır yayımlanmaz yazın ve felsefenin "olağanüstü" bileşimi olarak kabul edilen *La Nausée*'nin elde ettiği büyük başarıyla, kusursuz aydın kişiliğini temellendiren her türlü düşünsel sermaye, savaştan hemen sonra yayınlanan *Les Temps modernes* dergisinde en yoğun düzeye ulaşır: Yayın kurulunun bileşiminin de gösterdiği gibi bir "aydın dergisi" olan *Les*

Temps Modernes, Sartre'ın öncülüğünde her türlü aydın geleneğinin yaşayan temsilcilerini bir araya getirir; kurucusunun yapıtları ve kişiliğinde söz konusu gelenekleri uzlaştıran bu dergi, Sartre'ın, varoluşun ("önsöz"de denildiği gibi, "zamanımıza ilişkin hiçbir şeyi göz ardı etmemeliyiz") tüm görünümlerini ele almaya yönelik tasarısını ortak bir izlencede toplamaya ve böylelikle her düşünsel üretimi, biçimi bakımından olduğu denli izlekleri bakımından da yönlendirmeye olanak sağlar.

Ama, Sartre'ın düşündüğü tüm üretim türlerinin uzlaştırılması, iki görüngübilimin: Kojève'in izlediği Hegel ve Heidegger'in gözden geçirdiği Husserl görüngübilimlerinin kesişmesinden kaynaklanan felsefi tutkunun özel bir biçimi olarak kalır. Felsefeci-yazar aracılığıyla, özellikle Kant ile birlikte kendini "dünyasal" uzlaşımlarının karşısında gibi gösteren felsefe, düşünsel alanın tümünden, her zaman üstlenmeyi istediği üstünlük konumunu çıkarır – ama buna gerçek anlamda, ancak üniversite alanında kavuşur. Ve mutlak yetkenin düşünsel alan içinde büründüğü bir biçim olan bütünleştirme isteğinin, en açık biçimde, ancak felsefe yapıtlarında ve öncelikle de aşılamaz düşünceye ulaşma isteğinin (mutlak silahını, tehlike içinde olan düşünsel bir yetkeyi elde tutmak için son çaba niteliğindeki *Critique de la raison dialectique*'ın her şeyi yutan eytişiminde bulacak olan) ilk anlatımı olan *L'Être et le Néant*'da (Varlık ve Hiçlik) dile gelmesi de anlaşılır. Bu yapıttaki her şey: özetlerden ve incelemelerden oluşan yapıtın boyutu, görünüşte yaşamla aynı yayılımı paylaşan ama aslında oldukça klasik ve yaygın bir okul geleneğine son derece yakın olan görüş alanının ve ele alınan konuların genişliği, Hegel, Husserl veya Heidegger gibi üst düzey yazarların karşılaştırılmasındaki egemen üstünlüğü ve belki de özellikle psikanaliz ya da toplum bilimleri gibi rakip düşünce dizgeleri konusundan başlayarak her şeyi aşmak ve her şeyi korumak savı, yapıtta yer alan tüm bu öğeler, felsefeyi varoluşun ve düşüncenin bütün alanlarına tek başına egemen olmaya dayalı kurucu bir merci durumuna getirmek, bireye, kuruma veya uygulandığı düşünceye kendiliğinden sahip olamayacağı bir gerçeklik kazandırabilecek aşkın bir mercie dönüştürmek isteğini ortaya koyar.

Kusursuz aydını kişiliğinde somutlaştıran Sartre'ın, Zola'dan bu yana aydın kişiliği içinde yer alan bağlanma gereklerini ve egemen aydın kişiliğinin ayrılmaz bir bileşeni olduğu için bir an için Gide'in bile kendini kaptırdığı yüksek ahlak denetçisi konumuna duyulan istekle karşı karşıya kalmaması olanaksızdı. Siyasetle, daha açık bir deyişle İkinci Dünya Savaşı'nın bitimini izleyen yarı devrimci dönemde Komünist Parti'yle karşı karşıya kaldığında, temellerini eleştirel bir yaklaşımla tartışma konusu yaparak (bu yaklaşımı, Marksizm ve insan bilimleri alanında da sürdürür) felsefi yanı göze batan köklü bir aşma stratejisiyle, Parti'yle kendisi arasında kurmaya çalıştığı karşılıklı benimsenme ilişkisine (savaş öncesi gerçeküstücüler gibi, ama farklı bir aydın ortam ve farklı bir Komünist Parti ortamı içinde) kuramsal bakımdan kabul edilebilirlik kazandırmanın yolunu bulur. Yüksek düzeylerdeki "yol arkadaşı"nın (Compagnon de Route)* özgür onama kararlarının, zaman zaman burada görülmek istenen koşulsuz teslim olmakla ("Parti, emekçi sınıfı'*dır*"... denklemine göre, emekçilere uygun düşen) hiçbir ilgisi yoktur: Bu onama, aydına, kendini Parti'nin kurucu bilinci olarak tanımlamaya ve Kendi-için'den Kendi-içinde'ye olan bağlantısı çerçevesinde kendini "halk"a ve Parti'ye göre konumlandırmaya ve usçul bir temele dayandırılabilecek tek şey olan seçmeci bir katılımın mutlak özgürlüğünü koruyarak devrimci unvanını kazanmasına olanak tanır. Yerleşik tüm konumlara ve bunları ellerinde tutanlara, *La Nouvelle Critique* komünistlerine ve *L'Esprit* katoliklerine karşı korunan uzaklık, "özgür aydını" ve onun varlıkbilimsel dönüşümünü, Kendi-için'i tanımlayan şeydir.

Gerçekten de Sartre'çı varlıkbilimin temel kategorilerinin, Kendi-için'in ve Kendi-içinde'nin, Sartre'ın tüm yapıtları içinde yer alan, "aydın" ve "kentsoylu" ya da halk arasındaki karşısavın yüceltilmiş bir biçimi olduğu tanıtlanabilir: Tümü de ortak bir biçimde, ne eksiksiz ne de fazlasız, oldukları gibi görünen *La Nausée*'nin kentsoyluları, "pislikleri" ile halk arasında kimliğini bulamamış bir "soysuz", bir hiçlik ve özgürlük katmanı olan aydın, kendine karşı mesafeli, zavallılığını ve büyüklüğünü oluşturan en küçük ve aşılmaz bir aralıkla, her zaman kendi var-

* Bu deyim Komünist Partisi'ne katılmayan ama onunla uyum içinde hareket eden kişiler için kullanılır. (E.N.)

lığından, dolayısıyla kendilerinden başka bir şey olamayan herkesten uzaktadır.[2] Zavallılığı, dolayısıyla büyüklüğü: bu beklenmedik tersine dönüş, Flaubert'den Sartre'a (ve daha da öteye) tüm aydınlara, tinsel onur sorununu, yetkelerden ve geçici ayrıcalıklardan dışarlanmasını özgür bir seçime dönüşmesi üzerinde temellendirmeye olanak tanıyan ideolojik değişimin tam içinde yer alır. Sartre'ın insanlık durumunun evrenselliği içine kattığı, Kendi-içinde ve Kendi-için'in imgesel birleşimi olan "Tanrı olmak isteği", en kısa anlatımıyla kentsoylunun doymuş bütünlüğüyle aydının eleştirel kaygısının, Flaubert'de daha doğal bir biçimde dile gelen mandarinlere özgü düşü uzlaştırma tutkusunun: "kentsoylu yaşam sürmenin ve bir yarı-tanrı gibi düşünmenin" değişikliğe uğramış biçiminden başka bir şey olmayabilir.

Sartre, kendisiyle mutlu bir örtüşmeyi yasaklayan bilincin ve kendisini durumundan ve düzeninden uzağa atan özgürlüğün (kutsanmış) lanetine yazgılı kılınmış aydının, bu ayrıcalıklı paryanın toplumsal deneyimini, evrenselliği içinde insana özgü varoluşunun bir bileşeni olan varlıkbilimsel bir yapıya dönüştürür. Dile getirdiği huzursuzluk, aydın dünyada bulunmanın getirdiği rahatsızlık değil de, aydın olmaktan kaynaklanan mutsuzluktur: Aslında o, burada yine de mutludur.[3]

NOTLAR

1 Burada, birkaç yıl önce kaleme alınmış bir makalenin izleklerini ve yer yer de terimlerini yineliyorum (bkz. P. Bourdieu, "Sartre", *London Review of Books*, c. II, no. 22, 20 Kasım-2 Aralık 1980, s. 11-12). Bu makaledeki tüm göndermelere yer vermemekle birlikte, benim yalnızca tasarlamakla yetindiğim bir inceleme olan, dizgeli bir incelemeyle alanı ve yapıtı kesin bilgilerle aydınlatan ve derinleştiren Anna Boschetti'nin *Sartre et "Les Temps modernes"* (Paris, Minuit, 1985) başlıklı çalışmasını anımsatacağım.

2 "Kentsoylu" ve "halk"ı aynı mantıksal kategori içinde birbirine katmaya yönelik bu eğilim, yazar ve sanatçıların ve daha genel düzlemde de aydınların toplumsal dünya görüşlerinin değişmezidir. Bu görüş, özellikle Flaubert'de gözlemlenir.

3 "Sartre etkisi"ni daha bütünsel bir biçimde kavramak, toplumun aydınlardan istediği kehanetin ortaya çıkışına ilişkin toplumsal koşulların incelenmesini varsayacaktır. Bu koşullar: kopuş, savaştan, işgalden, direnişten ve özgürlükten kaynaklanan toplu ve bireysel bunalımlarla birleşen trajik ve kaygı dolu deneyimler olarak, topludurumla ilgili koşullar; kendi üre-

tim (École normale supérieure) ve benimseme (dergiler, dernekler, yayıncılar, akademiler, vd.) kurumlarıyla donanmış, dolayısıyla yetkeden kopuk, hatta yetkelere karşı çıkabilen ve aydına özgü kusursuzluğun özel bir tanımını benimsettirip onaylayabilecek bir "aksoylu aydın" kesimin bağımsız varlığını destekleyebilecek aydınlara özgü özerk bir alanın varlığı gibi yapısal koşullardır.

2
Yazarın Bakış Açısı
Kültürel üretim alanının bazı genel nitelikleri

> *Gerçek bir eleştirmenin amacı, yazarın kendine hangi sorunu (bilerek ya da bilmeksizin) yönlendirdiğini ve onu çözüp çözmediğini aramak olmalıdır.*
>
> PAUL VALÉRY.

Kültürel yapıtların bilimi, aynı derecede gerekli ve zorunlu olarak kavradıkları toplumsal gerçeğin üç düzeyine bağlı bulunan üç işlemi gerektirir. Bu işlemlerden birincisi, yazınsal (vd.) alanın, yetke alanı içindeki konumunun incelenmesi; ikincisi, kendi işleyiş ve dönüşüm yasalarına bağlı olan bir evren niteliğiyle yazınsal alanın iç yapısının, bir başka deyişle yazınsal alan içinde benimsenmek amacıyla rekabete giren birey veya toplulukların konumları arasındaki nesnel ilişkilerin yapısının incelenmesi; son olarak da bu konumda bulunanların *habitus*'larının, daha açık bir anlatımla, yazınsal alan (vd.) içinde toplumsal bir yörüngeyle bir konumun ürünü olup bu konum içinde gerçekleşmek için (alanın oluşturulması, bu alan içinde ardışık bir biçimde yerleşilen bir dizi konum olarak toplumsal yörüngenin oluşturum mantığından önce gelir) az çok elverişli bir olanak bulan düşünce dizgelerinin oluşumunun incelenmesidir.[1]

Okur, bu metinde, *yazar* sözcüğünün yerine *ressam*, *düşünür*, *bilim adamı*, vd. ve *yazınsal* yerine de *sanatsal*, *felsefi*, *bilim-*

sel, vd. sözcüklerini koyabilir. (Bu değiştirimleri gerektiğinde okura anımsatmak için, bir başka deyişle özel bir beğeniden kaynaklanmayan türsel *kültürel üretici* adını kullanma gereksinimi duymayacağımız her durumda, etkileyici [karizmatik] "yaratıcı" ideolojisinden kopuşu vurgulamak için *yazar* sözcüğünün sonuna *vd.* kullanımını getireceğiz.) Bu durum, alanlar arasındaki farklılıkları göz ardı ettiğimiz anlamına gelmez. Sözgelimi, çatışmanın yoğunluğu, türlere göre ve türlerin her dönemde gerektirdiği özgül yeteneğin azlığına, bir başka deyişle "haksız rekabet" ya da "kuraldışı uygulama" olasılığına göre kuşkusuz değişiklikler göstermektedir. (Bu da, aralıksız bir biçimde yaderkliğin ve yaderkli üreticilerin tehdidi altındaki aydın alanının, tüm alanları saran çatışmaların mantığını kavramada ayrıcalıklı bir yer tutmasına tartışılmaz bir açıklık getirir.)

Böylece, açıklayıcı etmenlerin gerçek aşamalanımı, genellikle incelemecilerin benimsediği yöntemi tersine çevirmeyi gerektirir: Bir yazarın bulunduğu konuma nasıl geldiği değil –kurulu bir uyumun geçmişe yönelik yanılgısına düşmek pahasına–, toplumsal kökenini ve bu kökene borçlu olduğu toplumsal düzlemde edindiği özellikleri göz önünde bulundurarak yazınsal alanın belli bir durumunun sunduğu daha önceden oluşmuş veya oluşturulması gereken konumları nasıl elde edebildiği sorusu gündeme getirilmeli ve böylece bu konumlar içinde potansiyel olarak yer alan tutum belirlemelerin az çok bütünsel ve uyumlu bir anlatımı ortaya konmalıdır (örneğin Flaubert'in durumunda, sanat için sanat anlayışında ve daha genel olarak da sanatçının durumunda içkin olarak bulunan çelişkiler).

Yetke Alanı İçindeki Yazınsal Alan

Yazar ve sanatçıların çok sayıdaki uygulayım ve betimlemeleri (örneğin bunların "halk" için olduğu kadar "kentsoylular" için de anlaşılmaz kalmaları), ancak, yazınsal alanın da (vd.), içinde egemen olunan bir konumda bulunduğu yetke alanına göre açıklanabilir. Yetke alanı, ortak noktaları farklı alanlar

içinde egemen konumlara gelmek için gerekli sermayeye (ekonomik veya, özellikle kültürel) sahip olan etken kişi ya da kurumlar arasındaki güç dengelerinin uzamıdır. 19. yy'ın sanatçılarıyla "kentsoylular"ı arasındaki sembolik çatışmalarda olduğu gibi, beklentilerinin bu çatışmalara her an katılabilecek güçleri kendi kendine belirleyen farklı sermaye türlerinin görece değerinin dönüştürümü veya korunmasına dayandığı, farklı yetkeleri (veya çeşitli sermaye türlerini) ellerinde bulunduranların mücadele alanıdır.[2]

Her türlü ekonomi anlayışı biçimine karşı gerçek bir meydan okuma olan, uzun ve yavaş bir özerkleşme süreci sonunda aşamalı bir biçimde yerleşen yazınsal düzen (vd.), tersine bir ekonomik dünya gibi karşımıza çıkar: Bu düzene bağlananların amacı, çıkardan arınmaktır; *kehanet* gibi, özellikle de Weber'e göre[3] gerçekliğini hiçbir karşılık sağlamaması olgusuyla kanıtlayan felaket kehaneti gibi, yürürlükte olan sanat geleneklerinden kopuş da, ilkesini, çıkardan arınmanın gerçekliğinde bulur. Salt estetik erek dışında her türlü katıksız belirlenim eylemi olan bir tür toplumsal mucizeye dayalı bu etkileyici ekonominin, bir ekonomik mantığının olmadığı anlamına gelmez bu: İşi, düşünsel veya sanatsal öncü anlayışın en sakıncalı konumlarına yönlendirmeye değin vardıran ekonomik meydan okumanın ve hiçbir parasal karşılığın bulunmaması durumunda, burada kalıcı bir biçimde varlığını koruyabilmenin ekonomik koşulları bulunduğu görülecektir; aynı zamanda, uzun veya kısa vadelerde ekonomik kazançlara dönüşebilen sembolik kazançlara ulaşmanın da ekonomik koşullar içerdiğine tanık olunacaktır.

Yazarlar veya sanatçılarla yayıncılar ya da galeri yöneticileri arasındaki ilişkiyi bu mantık içinde incelemek yerinde olurdu. Bu *ikili* kişilikler (Arnoux kişiliğiyle, Flaubert'in örnek bir betimini sunduğu), "ekonomi" mantığının, üreticiler adına üretim evreninin merkezine değin girmesine aracılık eden kişilerdir; aynı zamanda, tümüyle çelişkili eğilimleri de: Alanın kimi kesimlerinde üreticilere bütünüyle yabancı olan ekonomik eğilimleri ve çalışmalarından ancak becerebildikleri ve değerlendirebildikleri ölçüde yararlanabildikleri, üreticilerinkine yakın

olan düşünsel eğilimleri bir araya getirmek zorundadırlar. Gerçekten de, yayıncılar veya galeriler alanıyla bunlara denk düşen sanatçı ya da yazarların alanı arasındaki yapısal türdeşliklerin mantığı, "sanat pazarlamacıları"ndan her birinin, "kendi" sanatçılarına veya "kendi" yazarlarına yakın özellikler taşımasını gerektirir; bu da, sömürünün üzerinde temellendiği güven ve inanç ilişkisini elverişli bir duruma getirir (pazarlamacılar, yazar veya sanatçıyı kendi kazançlarına olanak tanıyacak biçimde her şeyden vazgeçme anlayışına yönlendirmek için, onun *kurallara uygun* bir *çıkar gütmemeye* dayanan amacını kendi çıkarlarına çevirmekle yetinebilirler).

Farklı sermaye türleri ve bunların sahipleri arasındaki ilişkiler içinde ortaya çıkan aşamalanma nedeniyle, kültürel üretim alanları, yetke alanı içinde geçici olarak egemen olunan bir konumda bulunurlar. Dış kısıtlılıklardan ve istemlerden ne kadar kurtulmuş olurlarsa olsunlar, kültürel üretim alanları, kapsayıcı alanların gereğinin, ekonomik ve siyasal alanların kazanç gereğinin izlerini taşırlar. Buradan da bunların her an iki aşamalanma ilkesi: alana ekonomik ve siyasal bakımlardan egemen olanlara elverişli yaderkli ilkeyle (örneğin, "kentsoylu sanat") en kararlı savunucularını, geçici bir başarısızlığı bir seçim belirtisi ve başarıyı da çağla uzlaşma belirtisi gibi görmeye yönlendiren özerk ilke (örneğin, "sanat için sanat")[4] arasındaki bir çatışmaya sahne oldukları sonucu çıkar. Bu çatışma içinde güç dengelerinin durumu, alanın *toptan* sahip olduğu özerkliğe, bir başka deyişle kültürel iyelik üreticilerinin tümüne ve hatta kültürel üretim alanı (başarılı oyun veya romanların yazarları) içinde zamansal (ve geçici) bir konumda bulunan ya da bu konumu ellerine geçirmeye çalıştıkları için (paralı uğraşlara eğilimli, egemen olunan konumdaki üreticiler) yetke alanı içinde türdeş bir konumda bulunanlara en yakın olanlara, dolayısıyla dış ve en türedışı istemlere en çok duyarlı olanlara kendi kural ve yaptırımlarını kabul ettirebilme düzeyine bağlıdır.

Bir kültürel alanın özerklik derecesi, bu alan içinde dış aşamalanma ilkesinin iç aşamalanma ilkesine bağımlı olduğu düzeyde ortaya çıkar: Özerklik ne derece büyük olursa sembolik

güç dengesi de istemden en çok bağımsız olan üreticiler için o kadar elverişlidir ve kopuş, alanın iki ucu arasında, bir başka deyişle üreticilerin müşteri olarak aynı zamanda dolaysız rakipleri olan başka üreticiler dışında kimseyi bulamadığı *kısıtlı üretim alt alanı*'yla sembolik bakımdan dışarlanmış ve gözden düşmüş olan *büyük üretim alt alanı* arasında kendini belli etmeye daha fazla eğilim gösterir. Temel yasası dış istemler bakımından bağımsızlığa dayanan ilk ilkede, uygulayımların düzeni, *yitirenin kazandığı bir oyunda* olduğu gibi, yetke alanı ve ekonomik alanın temel ilkelerinin tersyüz edilmesine bağlıdır. Bu yasa kazanç peşinde koşmayı dışarlar ve yatırımlarla parasal gelir arasında hiçbir uyumu güvence altına almaz; yüksek görevler peşinden koşulmasını ve zamansal büyüklükleri kınar.[5]

Yetke alanının (ve aynı zamanda ekonomik alanın) zamansal bakımdan egemen olan bölgelerinde yürürlükte olan *dış aşamalanma ilkesine* göre, daha açık bir anlatımla ticari başarının (kitapların baskı sayısı, tiyatro oyunlarının sergilenme sayısı, vb. gibi) veya toplumsal ünün (madalyalar, resmi görevler gibi) göstergeleriyle ölçülen *zamansal başarı* ölçütüne göre, öncelik, "geniş kitlenin" tanıdığı ve benimsediği sanatçılarındır (vd.). *İç aşamalanma ilkesi*, başka bir söyleyişle özgül benimsenme düzeyi, kendi türdeşlerince ve yalnızca onlarca (en azından girişimlerinin başlarında) tanınan ve benimsenen ve saygınlıklarını olumsuz bir biçimde de olsa "geniş kitlenin" istemlerine hiçbir biçimde boyun eğmemekten alan sanatçıları (vd.) gözetir.

"Geniş kitle" ve pazarın zorlamaları, dolayısıyla çıkar gütmeme değerlerine sözde katılım bakımından, bağımsızlık ("katıksız sanat", "katıksız araştırma", vd.) veya bağımlılık ("ticari sanat", "uygulamalı araştırı", vd.) derecesi konusunda sağlıklı bir ölçü verdiğinden, kitlenin büyüklüğü (dolayısıyla toplumsal niteliği) alan içinde yerleşilen konumun tartışmasız en güvenli ve en açık göstergesidir. Gerçekten de yaderklilik, bir "patron"un, mesenin veya müşterinin belirlediği kişisel sipariş ya da bir pazarın ortak beklentisi ve yaptırımı biçimini alabilecek istem aracılığıyla ortaya çıkar. Bundan da, kültürel üreticileri en yetkin bir biçimde ayıran şeyin, bunların *ticari başarı*'yla veya yüksek çevrelerde kazandığı başarıyla bağlantılarının (ve, örne-

ğin günümüzde basına ya da çağcıl iletişim araçlarına boyun eğme gibi başarıya ulaşma yollarının) olduğu sonucu çıkar: Tanınan ve benimsenen hatta kimilerinin bilerek peşinden koştuğu ticari başarıyı, ekonomik ve siyasal kazançlara yönelik paragöz bir çıkarın belirtisi olduğu için, özerk aşamalanma ilkesi savunucuları yadsır. Ve kitle için üretilmiş yapıtlarla kendi kitlelerini oluşturmak zorunda olan yapıtlar arasındaki karşıtlığı, özerkliğin en kararlı savunucuları temel bir değerlendirme ölçütü durumuna getirirler.

Zamansal başarının ve ekonomik yaptırımın bu karşıt görüşleri nedeniyle, yetke alanı dışında, uç konumlarda bulunanlar arasındaki uyuşmazlığın (alana bağlanmaktan kaynaklanan çıkarlar çerçevesinde) bu kadar eksiksiz olduğu pek az alan vardır: Karşıt görüşlerden yazar ve sanatçıların ortak tek noktaları, yazınsal veya sanatsal üretime ilişkin karşıt tanımları benimsettirmek için bu çatışmaya katılmalarıdır. Karşılıklı etkileşim bağıntıları ve bir alanı oluşturan yapısal ilişkiler arasındaki ayrımın kusursuz bir örneği olarak birbirleriyle hiç görüşmeyebilir hatta varlıklarının farkında değilmiş gibi yapabilirler ve kendilerini uygulayımlarında birleştiren karşıtlık bağıntısıyla köklü bir biçimde belirlenebilirler.

Yazınsal alanın o zamana değin aşamadığı bir özerklik derecesine ulaştığı 19. yy'ın ikinci yarısında, kitleye, başarıya, ekonomiye gerçek veya varsayımsal bağlanma derecesine göre ilk aşamalanma ortaya çıkar. Bu temel aşamalanma da, ulaşılan kitlenin *toplumsal ve "kültürel" niteliğine* (uzamın ikinci dikey boyutunda) ve benimsediği üreticilere sağladığı sembolik sermayeye göre ortaya çıkan bir başka aşamalanmaya uyar. İşte bu nedenle, öncelikle üreticiler için üretime yönelik olduğundan yalnızca özgül bir geçerlilik ilkesine dayanan *kısıtlı üretim alt alanı* içinde kalıcı bir benimsenmenin varsayımsal belirtisi olarak (benimsenmiş öncüler) benzerlerince benimsenmenin güvencesini taşıyanlar, özgül ölçütler bakımından aynı tanınma düzeyine ulaşamamış olanlarla karşıtlaşırlar. Bu ast konum, benimsenmiş öncüleri gerek yeni bir tanınma ilkesi adına, gerek sapkınlık örneğine göre, gerekse eski bir tanınma ilkesine geri dönüş adına yadsıyabilen farklı yaş ve sanat kuşa-

ğından sanatçı ve yazarları bir araya getirir (bkz. *diyagram*, s. 203).

Gerek bir seçimden kaynaklanmış gerekse istemeden katlanılmış gibi algılanabildiği için ve "lanetlenmiş sanatçılar"la "başarısız sanatçılar"ı birbirlerinden ayıran benzerlerce tanınma belirtileri gözlemciler için olduğu kadar sanatçıların kendisi için de belirsiz ve anlaşılmaz bir nitelik sunduğundan, başarısızlık kendi içinde anlaşılmaz bir yan taşır: En *mutsuz* yazarlar, bu nesnel belirsizlik içinde kendi yazgılarına ilişkin bir kararsızlığı sürdürmenin yolunu bulabilirler; toplumun kötü niyeti de bir kurum niteliğiyle bunu destekler. Üstelik, sürekli devrimin, kültürel üretim alanlarının benimsenmiş bir dönüşüm biçimi olarak kurumsallaşması, yazınsal ve sanatsal öncülerin 19. yy'ın sonundan bu yana geçmişin eleştirmen ve kitlelerinin algı ve değerlendirmeye yönelik "yanılgıları" sonucu ortaya çıkan olumlu bir önyargıdan yararlanmalarını sağlar: Öyleyse başarısızlık, zamansal başarıyla sanatsal değer arasında gerçek ya da varsayımsal zaman uyuşmazlığına kabul edilir bir varlık kazandıran "lanetlenmiş sanatçı" kavramı gibi, tarihsel çalışmadan kaynaklanan kurumlar içinde her zaman bir doğrulanma gerekçesi bulabilir; ve daha geniş bir ölçekte, yargılama ve benimsetme için seçilmiş ya da kendi kendilerini atamış etken kişi ve kurumların kendilerinin de benimsenme için bir çaba içinde bulunmaları, dolayısıyla göreceleştirilebilir ve tartışmalı olmaları, kötü niyetli yaklaşımlara nesnel bir destek sağlar; bu çaba aracılığıyla alıcısı olmayan ressamlar, rol bulamayan tiyatro oyuncuları, yapıtları basılmayan veya okuru olmayan yazarlar, "lanetlenmiş sanatçı"nın seçime bağlı ve geçici başarısızlığıyla "dikiş tutturamayan"ın başarısızlığını birbirine karıştırmaya yol açan başarı ölçütlerinin karmaşıklığını fırsat bilerek kendi başarısızlıklarını gizleyebilirler. Olumsuz yaptırımların yinelenmesinin habercisi olduğu olasıların sınırlarının daralmasının, zaman ve eskimeye bağlı olarak yetişkin belirsizliğin istenççi uzatımını giderek katlanılmaz kılması ölçüsünde, bu çalışma daha da zorlaşır.

Her ne kadar geçmişte yapıtların bulgulanması, saygınlığa kavuşturulması veya yüceltilmesine yönelik rekabet mantığı,

çağdaşlarının duraksamaksızın "dikiş tutturamamış"lar kategorisine katacağı çok sayıdaki yazara "yazınsal bir kalıcılık" kazandırmışsa da Alphonse Rabbe'ınki gibi sıradışı bir durumla da pek sık karşılaşılmaz. Kısa bir süre önce yayımlanan *Album d'un pessimiste*'in (Bir Karamsarın Albümü) yazarı Alphonse Rabbe'ı, Pascale Casanova şöyle betimler: "Çağdaşlarının unuttuğu, sözünü bile etmediği başarısız bir yazar, sıradan bir şair. 1788'de Provence'ta doğmuş ve el attığı her şey sonuçsuz kalmış. Düş kırıklığına uğramış bir ressam, büyük bir yeteneği olmayan sanat eleştirmeni, amatör müzikçi, güneyli şivesinin ancak güldürülerde oynamasına izin verdiği oyuncu, ikinci dereceden bir tarihçi, taşralı siyasetçi, sıradan bir yergi yazarı, toplum dışı bir gazeteci. Ardında etkileyici, intihara övgü niteliği taşıyan, doğal olarak *Album d'un Pessimiste* (Bir Karamsarın Albümü) başlığını taşıyan bir yapıt bırakarak 1829'da öldü. Bir yüzyıl sonra, André Breton tarafından kendisine 'ölmüş gerçeküstücü' unvanı verildi.[6]"

Yine alanın öteki ucunda, piyasaya ve kazanca yönelik ve bunlara bağlı büyük üretim alt alanında, kitlenin (kazancın boyutundan kısmen sorumlu olan) toplumsal boyutu ve niteliği, dolayısıyla oylarıyla belirlediği benimsenme değeri aracılığıyla tüm kentsoylu haklarla donanmış bir kentsoylu sanatla, arı durumda, paragöz ve "halkça tutulan" niteliğiyle iki kez değer yitimine uğramış "ticari" sanat arasında benimsenmiş öncülerle öncüleri birbirlerinden ayıran karşıtlığa benzeyen bir karşıtlık ortaya çıkar: Yüksek çevrelerde başarı kazanan ve kentsoylular arasında benimsenmeyi başaran (özellikle Akademi'de) yazarlar, toplumsal kökenleri ve yörüngeleri bakımından olduğu kadar yaşam biçimleri ve kır romanları, vodvil yazarları ya da kabare taşlamacıları gibi başarıları ancak halk düzeyinde kalmaya yazgılı yazıncılarla benzerlikleri bakımından da dikkat çekerler.

Alanın özerklik derecesi, yeniden aktarımın veya *kırılma*' nın yaptığı etkinin büyüklüğüne göre ölçülebilir; alanın özgül mantığı, dinsel veya siyasal betimlemelerle zamansal yetkelerin zorlamalarına uyguladığı bu etkiyi dış etkilerle buyrumlara ve dönüşümlere, hatta görünüm değişikliklerine kabul ettirir (kuş-

kusuz yeterlikten son derece uzak olan mekanik kırılma eğretilemesi, daha da yetersiz olan yansıma örneğini akıllardan çıkarmada burada ancak olumsuz bir değer taşımaktadır). Bu özerklik derecesi, aynı zamanda siyasal buyruklara hatta estetik ya da etik istemlere ve özellikle de direnişe hatta yetkelere karşı açılan savaşa verilen desteklerin canlılığı gibi yaderkli uygulayımlara yönlendirilen olumsuz yaptırımların (saygınlığını yitirme, dışarlanma, vd.) katılığıyla da ölçülebilir (aynı özerklik isteği, bu isteğin karşıtı yetkelerin doğasına göre karşıt tutumlara yol açabilir).

Alanın özerklik derecesi (ve buradan yola çıkılarak bu alan içinde gerçekleşen güç dengelerinin durumu), dönemlere ve ulusal geleneklere göre büyük oranda değişiklikler gösterir.[7] Birbirini izleyen kuşakların etkisiyle, zaman içinde biriken sembolik sermayenin (yazar veya felsefeciye tanınan değer, yetkelere karşı çıkmak için kurallara uygun ve neredeyse kurumsallaşmış yetki) dengidir. Kültür üreticileri, bu ortak sermaye adına yetkelerin döneme bağlı istem ve gereklerini göz ardı etme, hatta bunların karşısına kendi ilkelerini getirme ve kendi hesaplarına, onlara karşı savaş açma hakkını ve görevini kendilerine tanıyabilirler. Alanın *özgül mantığı* içinde nesnel potansiyellik, hatta gereklilik durumuna geldiklerinde, alanın başka bir durumu içinde veya başka bir alanda usdışı ya da akla bile gelmeyecek özgürlük ve gözüpeklikler sıradanlaşır, hatta bayağılaşır.[8]

Alanın işleyiş kurallarına uymakla elde edilen sembolik yetke, kimi sanatçılarla yazarların ve daha geniş bir ölçekte kültürel sermayeyi elinde tutan herkesin –uzmanlar, yüksek memurlar, mühendisler, gazeteciler–, egemenlere sundukları uygulayımsal ya da sembolik hizmet (özellikle yerleşik düzenin sürdürülmesinde) karşılığında alabilecekleri tüm yaderkli yetke biçimleriyle karşıtlaşır. Bu yaderkli yetke, alan içinde de var olabilir ve kendilerini tümüyle iç gerçek ve değerlere adamış üreticiler bu dış isteğe boyun eğmeye onay veren yazar ve sanatçıların temsil ettiği bir tür "Truva atı" nedeniyle büyük oranda güçlerini yitirirler.

Bunu söyledikten sonra, polemik görüşün inandırdığı boyun eğmenin, bütünselliğe ancak bu görüşün tüm tutucu yazar-

ları basit birer *sözcü* gibi görmesi durumunda ulaşacağını belirtelim. Alan içinde gerçekleşen yansıma etkisini –uslamlamaya *haydi haydi* olanak tanıdığından–, dış gereklere –tutucu ya da ilerici siyasal yetkelerin veya doğrudan ya da kitlenin veya basının, vd. başarısı aracılığıyla etkilerini gösteren ekonomik yetkelerin dış gereklerine– görünürde boyun eğen yazarların durumundan daha iyi hiçbir şey örneklendiremez: Bugün de bilimsellik savı güden çok sayıdaki incelemeye damgasını vuran siyasal polemik mantığı, böylelikle yazarların önerdiği betimlemelerle kültürel iyeliklerin rastlantısal üreticileri gibi davranmaları durumunda bankacılar, sanayi yöneticileri, işadamları ya da siyasal düzen içinde bunların temsilcilerinden oluşan egemenlerin tasarımları arasındaki ayrımın göz ardı edilmesine yol açar.

Almanya'da 19. yy'ın ilk yarısında, daha açık bir deyişle aksoylu sınıfın geleneksel temellerinin ve yasallığına ilişkin öz inancın (özellikle, ayrıcalık ve toprak köleliğinin yıkılmasına yönelik düzeltim hareketleri nedeniyle) sarsıldığı dönemde ortaya çıkan tutucu "felsefeler"in örnek alınacak durumunda, profesyonel ideologların ürettiği yapıtlar, yazarlarının aydınlar alanında yer aldıklarını gösteren çok sayıda belirtiyle öne çıkar. Örneğin, tumturaklı bir biçemle yazılmış ve yarı yarıya felsefi nitelikler taşıyan makale ve denemelerin yazarı Adam Müller, alana yabancı aksoylulara başvurmakla birlikte, "doğal zenginlik düşüncesine" (düşünceyi "kavram"dan ayırır) dayalı gerçek bir kuram önermeden önce, kendini Fichte ve egemen aydın geleneklere (Kant ve doğal yasa, fizyokratlar ve rasyonel tarım, Adam Smith ve piyasa ideolojisi) şiddetle karşı koymak zorunda hisettiğinden, alana bağlılığını gösterir; bu bakımdan, söz konusu "kuramsal" kaygıların dışında kalan sıradan özentililerden, siyasetçilerden ya da büyük aksoylulardan ayrılır. Örneğin Friedrich August von der Marwitz gibi bir yazar, bilgisizliğin verdiği masum bir güvence içinde, türdeşlerine yazdığı mektup ya da denemelerinde toprağı, doğumu, doğayı ve geleneği yüceltir, yenileştirme eylemlerini, yönetimin merkezileştirilmesi, pazar ekonomisinin yaygınlaşmasını kınar ve orduya girerek ya da ekonomik çağcıllaşma kartını oynayarak yeni ko-

şullara uyum sağlayan aksoyluları doğrudan etkilemeye çalışır.[9]

Aynı karşıtlıkla, 1950 ile 1970 yılları arasında Fransa'da parlayan teknokratik esinli yazında da karşılaşılır; bu karşıtlık, izlek bütünleri içinde karşılıklı olarak az çok değiştirilebilir düşünceler geliştirmiş olmakla birlikte söylem stratejileri bakımından ve özellikle de kaynaklarının aldığı doğrultuyla kendini belli eden yazarları ayrı bir yere (bu durum, onları bir bütün olarak incelemeye olanak tanır) oturtur:[10] Profesyoneller, içinde daha fazla tanınmaları ve ilkelerini daha güçlü biçimde benimsemeleri, (Jean Fourastié'den Bertrand de Jouvenel'e ve Raymond Aron'a –bunlar, kaynaklardan ancak birkaçıdır– değin uzanan bir aşamalanmaya göre dağılım gösteren), kendilerinin daha güçlü bir biçimde benimsenmeleri ölçüsünde düşünsel alanın tartışmalarına, sorunlarına, uzlaşım ve önvarsayımlarına –en azından olumsuz bir biçimde– daha fazla başvururlar; amatörler, siyasetçiler (Michel Poniatowski, Valéry Giscard d'Estaing), sanayici yöneticiler (François Dalle) ya da yüksek devlet memurları (François Bloch-Lainé veya Pierre Massé), aydınların kafalarını kurcalayan sorunlara (bunların varlığından habersiz bile olabilirler) el atmaksızın, az çok dolaysız bir biçimde, genellikle profesyonellerin yapıtlarından veya derslerinden kaynaklanan okul söylemlerini yinelemekle yetinirler.

Kültürel üretim alanına nesnel ve öznel bakımlardan yabancı olduklarından, resim alanına öykünülerek *nayif* olarak adlandırılabilecek üreticiler, biçemlerindeki yalınlığın, uslamlamalarının sağlıklı güvencesinin ve özellikle de gönderimlerinin yapmacıksızlığının gösterdiği gibi, öteki üreticileri hiçbir biçimde göz önünde bulundurmaksızın (kendileri gibi siyaset alanında yer alan kişileri de hesaba katan siyasetçiler dışında) en önemli kanılarını dile getirebilirler.

Tersine, alandan dışarlanma pahasına, iç sınıflandırmaların "sağcı aydınlar" olarak sınıflandırdığı kişilerin bu sarsılmaz saflıkta bir hakları yoktur ve tüzel aydın konumundan bağışık olma kaygısı, onları tutuculuğun ilk biçimlerine ilişkin temel gerçeklerden uzaklaşmaya iter ama "solcu aydınlar"a karşı sürdür-

dükleri polemikler sonucunda, bu kaygı onları yeniden ve daha açık bir biçimde bu konuma taşır: Takındıkları yalın, hatta açık tavır, dışarıdan "aydın" olarak nitelendirdikleri kişilerin, daha açık bir deyişle "solcu aydınların" boş karmaşıklığının bilinçli bir biçimde yadsınmasına dayanır. Söylemlerinin üretici formülü, tümüyle Raymond Aron'un, dini, "halkın afyonu" gibi sunan Marx'çı sloganı, kendilerini Marx'çı "halk" dinine adamış aydınlara ve bunların insanları bilinçlendirme savlarına karşı çeviren bir sözcük oyununa dayalı ünlü *L'Opium des intellecteuels* (Aydınların Afyonu) başlıklı yapıtında verilmiştir.[11]

Nomos *ve Sınırlar Sorunu*

İç çatışmalar, özellikle de "sanat için sanat" yanlılarıyla "kentsoylu sanat" ya da "ticari sanat" yandaşlarını karşı karşıya getiren ve birincileri yazarlık adına ötekileri yadsımaya yönlendiren çatışmalar, kaçınılmaz bir biçimde, sözcüğün gerçek anlamında bir *tanım* sürtüşmesi biçimine bürünür: Bunların her biri, alanın kendi çıkarlarına elverişli *sınırlar*'ını ya da alanı (bu da aynı şeydir), olduğu gibi doğrulamak için en yetkin biçimde oluşturulmuş, gerçek anlamda alanda yer alma koşullarının tanımını (veya yazar, sanatçı ya da bilgin konumuna hak kazandıran unvanları) benimsetmeye çalışır. Böylece, alana bağlılığın en "katıksız", en titiz, en sıkı tanımını savunanlar, birçok sanatçının (vd.) *gerçekten* sanatçı ya da *gerçek* sanatçı olmadığını söylediğinde onların sanatçı *niteliğiyle*, bir başka deyişle "gerçek" sanatçılar olarak alan üzerinde geçerli bakış açısı, alanın temel yasası, sanatsal (vd.) alanı *olduğu gibi*, daha doğrusu sanatın sanat olarak kapsadığı yer biçiminde tanımlayan görüş ve bölünme ilkesi (*nomos*) niteliğiyle alana benimsettirmeye çalıştıkları *bakış açısı*'ndan bu sanatçıların varlıklarını yadsırlar.

"Katıksız" sanatçıların sıradan görüşe karşı benimsettirmeye çalıştıkları bu, "gibi görmek" (Wittgenstein'ın deyişiyle), en azından bu durumda, alanın alan niteliğiyle oluştuğu ve bu niteliğiyle alana giriş hakkını tanımladığı temellendirici bakış açısından başka bir şey değildir: Alanı temellendiren bakış açısıyla

uyuşan ya da örtüşen bir bakış açısına sahip olmadıkça ve sanatın sıradan bakış açısına ve hizmetine girenlerin ticari veya paragöz amaçlarına karşılık sanat olarak tanımlanan düzenini yadsıyarak sanat işlerini para işlerine (ekonomik alanın kurucu ilkesi "iş iştir" anlayışına göre) indirgediği sürece, "kimse buraya giremez." Günümüzde doğal bir şey gibi kabul ettiğimiz yazarın (vd.) en titiz ve en kesin tanımı, yazar nitelendirmesine uygun olup, yazarlık uğraşının daha geniş ve daha esnek bir tanımı içinde yazar olarak var olabilecek her türlü üreticiyi yadsımayı amaçlayan büyük bir dışarlama ve aforoz dizisinin ürünüdür.

Yazınsal (vd.) çekişmelerin temel beklentilerinden birisi de, yazınsal geçerliği bir başka deyişle, başkalarının yanı sıra kendine yazar (vd.) olarak nitelendirme yetkesini, hatta kimin yazar olduğunu ve kimin yazarları belirlemeye yetkili olduğunu söyleyebilme tekelini, daha doğrusu üreticileri ve ürünleri *benimsetme gücünü* tekeline alma isteğidir. Daha kesin bir söyleyişle, kültürel üretim alanının iki karşıt ucunda yer alanlar arasındaki çatışmanın beklentisi, yazarın geçerli tanımını benimsetme tekelini elinde bulundurmaya dayanır ve bunun da özerklik ve yaderklik karşıtlığı çevresinde bir düzenlenim sunması anlaşılmaz değildir. Demek oluyor ki, her ne denli yazınsal (vd.) alanın yazarın (vd.) tanımına evrensel bir biçimde sahne olduğu bir gerçekse de yazara ilişkin evrensel bir tanımın bulunmadığı ve incelemenin de ancak yazarın geçerli tanımını benimsetmek için sürdürülen çatışmaların belli bir durumuna denk düşen tanımlar bulduğu sonucu çıkar.

Bu da, tüm uzmanların karşı karşıya kaldığı örnekleme sorununun, işlemsel tanım olarak adlandırılan (ve tümünün de büyük bir olasılıkla tarihsel, dolayısıyla uzak bir geçmiş söz konusu olduğunda, çağdışı bir tanımın bilinçdışı uygulayımlarından başka bir şey olmadığı), bilgisizlikten kaynaklanan saymaca kararnamelerle çözülemeyeceği anlamına gelir: Yazar ya da sanatçı gibi kavramların anlamlarına ilişkin bulanıklık, bunlara bir tanım getirmeyi amaçlayan çatışmaların hem ürünü hem de koşuludur. Bu bakımdan, kendisi de bir yorum gerektiren gerçekliğin içinde yer alır. Yazarlık (vd.) savında bulunan şu ya da bu kişinin yazarlar topluluğundan olup olmadığını öğrenmek gibi

aslında bir tartışma niteliği taşımayan konularda kâğıt üzerinde az çok saymaca sonuçlara varmak, kültürel üretim alanının, yazarlık tanımı için verilen savaşa katılma hakkına sahip olanların sayısını egemen bir yazar tanımı aracılığıyla kısıtlamak amacını taşıyan çatışmalara sahne olduğunu göz ardı etmektir.

Topluluğun sınırları ve içinde yer alma koşulları için verilen bu savaşımın soyut hiçbir yanı yoktur: Her kültürel üretimin gerçekliği, hatta yazarlık düşüncesinin kendisi, yazınsal şeyler konusunda söyleyecek bir şeyleri olan kişilerin bütününün genişlemesi nedeniyle bile köklü bir değişime uğrayabilir. Buradan da, sözgelimi yazar ve sanatçıların niteliklerini saptamayı amaçlayan her soruşturunun, başlangıçtaki kararla sonucu önceden belirlediği yargısına varılır. Çünkü başlangıçtaki karar, istatistik incelemeye konu olan kişilerin sayısını belirler.[12]

Bu döngüden, ancak onu bu biçimiyle ele alarak kurtulabilinir. Toplumsal kullanımlarında içkin olarak yer alan bulanıklıkla birlikte var olan tanımların dökümünü yapmak, bu tanımların toplumsal temellerini betimleyecek olanakları sağlamak da soruşturuya düşer: Örneğin, farklı tanınma mercilerince (akademiler, eğitim düzeni, liste yazarları, vd.) saptanan yazar olarak kabul edilmeye ilişkin çeşitli göstergelerin (listelerde ya da ödüllü yazarlar arasında yer alma gibi), kitap üreticileri (toplumsal bakımdan belirlenen) arasında nasıl dağılım gösterdiğini istatistik bakımdan çözümleyerek ve liste yazarları veya ödül yazarlarının kendilerinin de böylece oluşturulmuş uzam içinde nasıl bir dağılım gösterdiğini ve yazar tanımını inceleyerek, yazarlık kurumunun farklı biçimlerine, dolayısıyla var olan tanımların örtük veya açık içeriğine ulaşmayı sağlayan etmenleri saptamak olanağına kavuşulabilir.

Ama, yazın alanındaki ünlü kişiler topluluğunun farklı biçimlerinin, farklı dönemlerde, belgelerde –el kitapları, seçme parçalar, vd.– olduğu kadar anıtlarda da –"büyük adamlar"ın portreleri, heykelleri, büstleri veya adlarına bastırılan madalyalar (burada, Francis Haskell'in, Delaroche'un 1837'de Güzel Sanatlar Okulu'nun amfisine yaptığı ve o dönemin ünlü sanatçılarını betimleyen tablosuna ilişkin yorumu anımsatılabilir[13])–

yer verilen farklı *ödüllü kişiler dizelgesi* içinde incelenmesiyle *yazarların kurumlaşmasını sağlayan bir yüceltim süreci* örneği oluşturularak da bu çevrimin dışına çıkılabilir. Farklı yöntemleri bir araya getirerek biçimlerinin ve görünümlerinin çeşitliliği içinde benimsetme sürecinin izlenmesi (heykeller ya da anı plaketleri, açılış törenleri, sokaklara adların verilmesi, anma amaçlı derneklerin kurulması, okul izlencelerinde yer alma, vd.), farklı yazarlara ilişkin kotalardaki dalgalanmaların gözlemlenmesi (bu yazarları konu alan yapıtların veya makalelerin çizdiği eğri aracılığıyla), yeniden canlandırma yolunda verilen savaşımların mantığının ortaya konması denenebilir. Oluşturulmuş aşamalanmayı kendiliğindenmiş gibi kabul etmeye yönlendiren bilinçli ya da bilinçdışı benimsetme sürecini bilinçli kılmakla, böyle bir çalışma bize büyük katkılar sağlayabilir.[14]

Tanımlama (ya da sınıflandırma) için yapılan çatışmaların beklentisi, *sınırlar*'ın (türler veya dallar arasında, ya da aynı tür içinde üretim biçimleri arasında) ve buradan yola çıkılarak aşamalanmaların belirlenmesidir. Sınırları tanımlamak, bunları savunmak, girişleri denetim altında tutmak, alan içinde sağlanmış düzeni savunmaktır. Gerçekten de, üreticilerin sayısının artması, dış değişimlerin alan içindeki güç dengelerini etkileyen temel aracılardan birisidir. Yeni gelenlerin birdenbire ortaya çıkması, büyük çaplı altüst oluşlara yol açar ve bu yeni gelenler, sayıları ve toplumsal nitelikleriyle ürün ve üretim uygulayımları bakımından yenilikleri de beraberlerinde getirirler, pazarı da yine kendisi olan bu üretim alanı içinde, ürünlere ilişkin yeni bir değerlendirme biçimini benimsetme eğilimi veya savı güderler.

Bir alan içinde etkili olmak, ister basit direniş isterse dışarlama tepkileri söz konusu olsun, bu alan içinde bulunmaktır. Buradan da, çatışma yoluyla varoluşlarına fırsat vermeksizin, egemen olanların, dışarlamak istediklerinin açık ya da örtük giriş hakkına ilişkin her türlü yeniden tanımlamanın içerdiği tehdide karşı direnmede güçlük çektikleri sonucu çıkar. Kentsoylu tiyatronun unvanlı savunucularının saldırılarının hedefi durumuna gelir gelmez, Théâtre-Libre, tiyatro alt alanı içinde gerçek anlamda var olmaya başlar –zaten bu savunucular, Théâtre-

Libre'in daha hızla tanınmasına katkıda bulunmaktan başka bir şey yapmamışlardır. Ve alanın tüm haklara sahip üyelerinin, onur davalarında, sembolik çatışmalarda olduğu gibi anlaşılamamaları durumunda bir güçsüzlük ya da hor görülecek bir korkaklık gibi görünme sakıncası içeren bir küçümseme duygusuyla bir benimseme biçimi de içeren kınama ya da geçersizlik arasında, kararsızlık içinde kalmaktan kurtulamadıkları durumlar alabildiğine çoğaltılabilir.

Bir alanın en belirgin özelliklerinden biri de, etkileme gücünün ulaşabildiği yere değin uzanan devimsel sınırlarının, okul unvanlarına sahip olma, bir yarışmada kazanılan başarı, vd. gibi açık yasalara bağlanan bir giriş hakkıyla veya bir *numerus clausus** elde etmeyi amaçlayan yasalar gibi dışarlama ve ayrımcılık önlemleriyle koruma altına alınmış tüzel bir sınıra dönüştüğü düzeydir. Bu düzene giriş kurallarına ilişkin olarak titizlikle hazırlanmış bir düzenleme, açıkça belirtilen kurallar bütünü ve bunlar konusunda en küçük düzeyde bir uzlaşımın varlığıyla birlikte ortaya çıkar; yetersiz bir düzenlenim düzeyine ise, tersine, kuralların düzen içinde etkili olduğu alan durumları denk düşer. Yazınsal ve sanatsal alan, özellikle üniversite alanından farklı olarak, son derece düşük bir düzenlenim derecesiyle ve buna bağlı olarak sınırlarındaki aşırıya varan geçirimlilik ve içerdikleri *görevler*'e ilişkin tanımların ve aynı zamanda bu alanlar içinde birbirleriyle çatışan geçerlik ilkelerinin aşırı çeşitliliği aracılığıyla ayrılır: Etken kişilerin özelliklerinin incelenmesi, bunların, ne ekonomik alanla aynı derecede devralınan ekonomik sermayeyi ne de üniversite alanıyla aynı düzeyde okul sermayesini, hatta yüksek kamu görevleri gibi yetke alanı kesimlerini gerektirmediğine tanıklık eder.[15]

Ama, yeterince tanımlanmamış, yerleşik değil de baştan oluşturulması gereken görevler sunan toplumsal uzamın kaypak bölgelerinden birisi olduğundan ve bu ölçü içinde son derece esnek olup pek az şey gerektirdiğinden, son derece belirsiz ve aşırı dağınık gelecekler sunduğundan (örneğin kamu görevi veya üniversitenin işlevinin tersine), yazınsal ve sanatsal alan, özellikleri ve eğilimleri, dolayısıyla tutkuları bakımından

* Belli bir alanda, bir olaya katılacak kişilerin sayısını sınırlama. (Ç.N.)

kendi içlerinde büyük farklılıklar gösteren ve bir üniversite ya da memurluk kariyeriyle yetinmeyi yadsımak ve bu uğraşın çok sayıdaki sakıncalarını karşılamak için gereken güvence ve güvenlikle genellikle yeterince donanmış etken kişileri kendine çeker ve barındırır.

Yazar veya sanatçı "uğraş"ı, aslında bir düzene en az bağlanmış uğraşlardan birisidir; aynı zamanda bu uğraş, kendisini seçenleri bütünüyle tanımlayacak (ve besleyecek) niteliklere en az sahip olanlardan birisidir; bu uğraşı hedefleyenler, temel saydıkları işlevi ancak, asıl gelirlerini sağladıkları başka bir uğraşı sürdürmeleri koşuluyla üstlenebilirler. Ama, ortaya atılan kimlik, sözgelimi okutmanlık veya yayınevlerinde düzeltmenlik gibi bu uğraş alanı içinde ya da gazetecilik, televizyon, radyo, vd. gibi yakın uğraşlarda, nafaka mesleği denilen tüm küçük mesleklerle yetinilmesine olanak sağladığından, bu ikili konumun getireceği öznel kazançlar da göz ardı edilemez. Sinema dışında, sanat uğraşları içinde birer eşdeğerlisinin bulunduğu bu mesleklerin, sahiplerini, yazar ve sanatçının özgül yeteneğine ilişkin bilgilerin dolaştığı, ilişkilerin kurulduğu ve yapıtlarının yayımlanabilmesi için alana yeni girenlerin gerekli himayelerden yararlandığı ve bazen de yayınlama, himayecilik, öneriler, vd. karşılığında yenilerden elde edilen benimsenme ve sungu yazıları aracılığıyla, bazen özgül sermayenin büyümesine katkıda bulunabilecek özgül yetke konumlarının sağlandığı –yayıncı konumuyla, dergi, koleksiyon veya ortak yapıtların yönetmeni konumu– "çevre" içine sokmak gibi bir üstünlükleri vardır.

Aynı nedenlerden dolayı, egemenlerin *neredeyse* tüm niteliklerine sahip olanlar, büyük kentsoylu hanedanların "yoksul akrabaları",[16] batmış ya da çöküntü içindeki aksoylular, öteki egemen konumdakilerce, özellikle de yüksek kamu görevlilerince kınanıp dışarlanan, tam oluşturulmamış ve çelişkili toplumsal kimliklerinin bir anlamda egemenler arasında egemen olunan gibi çelişkili bir konuma yönlendirildiği azınlık üyeleri için yazınsal alan, son derece çekici ve güler yüzlüdür. Böylece,

sözgelimi yazarla okur kitlesi arasında dolaysız bir ortaklık gerektiren "kentsoylu" tiyatro bir yana bırakılırsa, köken ayrımcılığı, genel olarak düşünsel ve sanatsal alanlarda kendini öteki alanlardan çok daha az hissettirir; polemiklerinde sınıfları küçümseme anlayışını ortaya koyan sayısız belirtinin tanıklık ettiği salt toplumsal ayrımcılığa (özellikle de taşralılara karşı güdülen) oranla, bu ayrımcılık, biçem ve yaşam biçiminin önemi nedeniyle, ne olursa olsun, yazar veya sanatçı yaşamında kuşkusuz çok daha küçük bir yer tutar.

Illusio *ve Fetiş Olarak Sanat Yapıtı*

Geçerli kültürel üretim biçiminin tanımını tekelde tutmak için sürdürülen çatışmalar, düzene duyulan inancın, çıkarın ve beklentilerin, yine düzenin bir ürünü olan *illusio*'nun aralıksız bir biçimde çoğaltılmasına katkıda bulunur. Her alan, etken kişileri ilgisizlikten çekip alan ve onları alanın mantığı bakımından belirgin ayrımlara, *önemli* olanı ("benim için *fark etmeyen*'in", *ilgisiz* olanın karşıtı "benim için önemli" olan, *interest**) seçmeye yönlendiren ve hazırlayan düzene yatırım anlamında, kendi özgül *illusio*'sunu üretir. Ama düzeni benimsemeyi, onu sürdürülmeye değecek nitelikte kılmayı sağlayan, düzenin ve beklentilerinin değerlerine inanmaya yönelik belli bir biçimin, bu düzenin özünde yer aldığı ve *illusio* içinde etken kişiler arasındaki *gizli anlaşmanın*, bunları düzen içinde karşı karşıya getiren rekabeti temellendirdiği ve düzenin kendisini oluşturduğu da bir gerçektir. Kısacası *illusio*, aynı zamanda, en azından kısmen ürünü de olduğu düzenin işleyiş koşuludur.

Bu çıkara dayalı düzene katılım, ortak noktaları (birkaç uyumsuzluk dışında), aynı temel yasanın sürekli etkisi altında bulunmaya dayanan iki tarihsel kurum: bir *habitus* ve bir alan arasındaki durumsal bağıntılar içinde yer alır; bu katılım neredeyse bu bağıntının kendisidir. Dolayısıyla, genellikle çıkar kavramı içinde gösterilen *insan doğası*'nın bu görünümleriyle ortak hiçbir yan taşımaz.

* İngilizce "ilgilendirmek." (Fransızca metinde yer aldığı biçimiyle aktarıyoruz. Ç.N.)

Karşılaştırmalı tarih ve toplumbilimin, özellikle de kapitalizm öncesi toplumların –ya da toplumlarımızın kültürel üretim alanlarının– incelenmesinin ortaya koyduğu gibi, ekonomik alanın varsaydığı *illusio*'nun özel biçimi, daha açık bir anlatımla yararcılık ve ekonominin belirttiği anlamda ekonomik çıkar, gerçekten gözlemlenen çıkar biçimleri evreni içinde özel bir durumdan başka bir şey değildir; parasal çıkarı en üst düzeye vardırma çabasını temel yasa durumuna getirerek oluşan ekonomik alanın ortaya çıkışının hem koşulu hem de ürünüdür. Sanatsal *illusio* ile aynı niteliği taşıyan bir tarihsel kurum olmakla birlikte, dar anlamda ekonomik çıkara dayalı, düzene duyulan ilgi olarak ekonomik *illusio*, mantıksal evrenselliğin tüm görünümleriyle birlikte kendisini gösterir. Bir salona girerken şapkanın çıkarılması gibi "kullanımın belirlediği" davranışlarla büyük ölçüde buğday alıp satmak gibi deneyime dayalı, "mantıksal uslamlamaların" sonucu olan davranışları karşıtlaştırarak ekonomik her kurama temel oluşturan bu evrensellik yanılsamasını tüm açıklığı içinde dile getirdiği için Pareto'ya gönül borcu duymalıyız.[17]

Uygulayımların düzene bağlanması ve benimsettiği betimlemelerin özel biçimi aracılığıyla, her alan (dinsel, sanatsal, bilimsel, ekonomik, vd.), etken kişilere isteklerinin gerçekleşmesi konusunda *illusio*'nun özel bir biçimine dayalı geçerli bir biçim sunar. İstenen, (gerçek) doyumlar dizgesi, her durumda, alanın yapısı ve işleyişince bütünüyle veya kısmen oluşturulmuş eğilimler dizgesiyle alanın sunduğu potansiyellikler dizgesi arasındaki bağıntı içinde tanımlanır ve düzenin içkin mantığının gerektirdiği rasyonel stratejiler (düzenin açık bir betimlemesiyle birlikte veya bu betimleme olmaksızın) bu bağıntı içinde ortaya çıkar.[18]

Sanat yapıtının değeri'ni üreten kişi, sanatçı değil, sanatçının yaratıcı gücüne duyulan inancı üreterek, bir *fetiş* olarak sanat yapıtının değerini üreten inanç evreni niteliğiyle, üretim alanıdır. Sanat yapıtı ancak tanınması ve benimsenmesi durumunda

bir değerle donanmış sembolik bir nesne biçiminde var olduğundan, bir başka deyişle sanat yapıtını bir sanat yapıtı olarak tanımak ve benimsemek için gereken estetik yetenek ve yetilere sahip olan izleyicilerce toplumsal bakımdan sanat yapıtı olarak nitelendirildiğinden, yalnızca yapıtın özdeksel üretimi değil, aynı zamanda yapıtın değerinin ya da yapıtın değerine duyulan inancın (bu da aynı anlama gelir) üretimi de yapıtlar biliminin konusunu oluşturur.

Demek oluyor ki, bu bilim, özdekselliği içinde yapıtın dolaysız üreticilerini (sanatçı, yazar, vd.) göz önünde bulundurmakla kalmaz, genel olarak sanatın değerine ve şu ya da bu sanat yapıtının ayırıcı değerine duyulan inancın üretimi aracılığıyla yapıtın değerinin üretimine katılan etken kişi ve kurumları da: eleştirmenleri, sanat tarihçilerini, yayıncıları, galeri yöneticilerini, satıcıları, müze müdürlerini, mesenleri, koleksiyoncuları, benimsetme mercilerinin üyelerini, akademileri, salonları, jürileri, vd. de hesaba katar. Ayrıca, sanat piyasası üzerinde gerek ekonomik üstünlüklerle (satın almalar, ödenekler, ödüller, burslar, vd.) desteklenen ya da desteklenmeyen benimsetme kararlarıyla gerekse düzenleyici önlemlerle (mesenlere veya koleksiyonculara tanınan vergi kolaylıkları, vd.) etkili olabilen, sanat konularında yetkili siyasal ve yönetimsel mercilere de (–dönemden döneme değişen– çeşitli bakanlıklar, ulusal müze yönetimleri, güzel sanatlar yönetimi, vd.) yer verir. Üreticilerin üretimiyle ve sanatsal yatkınlıkların daha baştan yerleşmesinden sorumlu olan öğretmenlerle ebeveynlerden başlayarak, sanat yapıtını bu niteliğiyle, yani bir değer olarak tanıyabilen tüketicilerin üretimine katkıda bulunan kurumların (güzel sanatlar okulları, vd.) üyelerini de göz ardı etmez.[19]

Bu da, sanat biliminin, konusuna, ancak Benjamin'in sözünü ettiği "ustaların adının fetişleştirilmesi" ne hiçbir direniş göstermeksizin boyun eğen geleneksel sanat tarihinden kopmakla kalmayıp, konunun en geleneksel biçimde oluşturulmasına ilişkin önvarsayımlardan ancak görünüşte kopan toplumsal sanat tarihini de bir yana bırakması koşuluyla kavuşabileceği anlamına gelir; gerçekten de tekil sanatçının üretiminin toplumsal koşullarının (özellikle toplumsal kökeni ve oluşumu ara-

cılığıyla kavranan) incelemesiyle yetinerek, sanat bilimi sanatçıyı, sanat yapıtlarıyla değerinin tek üreticisi konumuna yerleştiren sanatsal "yaratım"a ilişkin geleneksel örneğin özünü benimser – bu durum, sanat biliminin hedef kitleyle veya yapıtın oluşumuna katkıda bulunanlarla ilgilenmesi söz konusu olduğunda da geçerlidir ama bu kişilerin, yapıtın ve yaratıcının değerinin oluşturulmasına yaptıkları katkıyı hiçbir zaman gündeme getirmez.

Oyuna (*illusio*) ve bunun sunduğu beklentilerin yüceltilmiş değerlerine duyulan toplu inanç, aynı oyunun işleyişinin hem koşulu hem de ürünüdür; benimsenmiş sanatçılara, imzanın (ya da damga) olağanüstü etkisiyle kimi ürünlerini *kutsanmış* nesnelere dönüştürmeye olanak tanıyan benimsetme yetkisinin temelinde bu inanç yatar. Toplu çalışmanın bir ürünü olan toplu inanç konusunda bir fikir verebilmek için sanatsal alana bağlanmış tüm etken kişiler, doğal olarak da sanatçılar arasında karşılıklı olarak alınıp verilen sayısız güven belgesinin dolaşımını yeniden oluşturmak gerekir. Bunlar, toplu sergiler ya da tanınmış yazarların en yenileri tanıttığı, bunun karşılığında da en yenilerin birincileri usta veya okul önderi olarak yücelttiği önsözler aracılığıyla, sanatçı, mesen ve koleksiyoncular arasında, sanatçı ve eleştirmenler ve özellikle de savundukları sanatçıları tanıtarak benimsetme güçlerini ortaya atıp sınadıkları veya ikinci dereceden sanatçıları yeniden gündeme getirip yeniden değerlendirerek kendilerini de benimsettiren öncü eleştirmenler arasında gerçekleşir.

Burada kesin olan bir şey varsa, o da, bir kâğıt paraya benzeyen benimsetme gücünün, son kefil ve güvencesini, içinde üretildiği ve dolaşıma sokulduğu takas ilişkileri ağının, bir başka deyişle tüm inanca belgelerinin son kefili niteliğini taşıyabilecek bir tür merkez bankasının varlığı dışında aramanın boşa gideceğidir. Bu merkez bankası rolünü, 19. yy'ın ortalarına değin, sanat ve sanatçının geçerli tanımına ilişkin tekeli, sanatla sanat olmayanın, herkese ve resmi olarak sunulmayı hak eden "gerçek" sanatçıyla, jürinin yadsıması nedeniyle yok olup gitmiş ötekiler arasında ayrım yapmaya olanak tanıyan görüş ve bölünme ilkesini, *nomos*'u elinde bulunduran Akademi üstlen-

miştir. Sanatsal geçerlik adına sürdürülen rekabet durumu içinde yer alan bir kurumlar alanının oluşmasından kaynaklanan kuralsızlığın kurumlaşması, bir değişmez yargı olasılığını da ortadan kaldırmış ve ancak bir savaşım sonucunda elde edilip tanınabilecek bir onama yetkesine sahip olabilmeleri için sanatçıları bitmek tükenmek bilmeyen bir çatışmanın içine itmiştir.

Buradan da gerçek bir sanat biliminin, ancak *illusio*'dan kurtulmak ve her aydın kişiyi kültürel düzene bağlayan birikim ortaklığı ve uzlaşma bağıntısını, bu düzeni bir inceleme konusuna dönüştürmek için askıya almak koşuluyla kurulabileceği sonucu ortaya çıkar; ancak, bunu yaparken, bu *illusio*'nun gerçekliğin bir parçası olduğunu unutmamak gerekir. Söz konusu gerçeklik, üretimine katıldıkları sanat yapıtının değerini belirledikleri görünümü taşıyan eleştirel söylemler gibi, kendisini üretmeye ve sürdürmeye katkıda bulunan her şeyle birlikte kavranması gereken ve kendisini gerekçelendirmeye yönelik örnek içine katılmalıdır. Her ne kadar özgün "yaratım"ı yineleyen bir "yeniden yaratım" edimi gibi tasarlanan yüceltim söyleminden vazgeçmek gerekirse de,[20] bu söylemin ve saygınlığına katkıda bulunduğu kültürel üretime ilişkin betimlemenin, fetiş olarak "yaratıcı"nın toplumsal yaratım koşulu niteliğiyle bu son derece özel üretim sürecinin eksiksiz tanımı içinde yer aldıklarını göz ardı etmemek gerekir.

Konum, Eğilim ve Tutum Belirleme

Alan, konumlar –sözgelimi, roman gibi bir türe ya da sosyete romanı gibi bir alt kategoriye denk düşen veya başka bir bakış açısından, bir dergiyi, salonu ya da küçük topluluğu üreticiler kümesi olarak belirleyen konum– arasındaki nesnel ilişkiler (egemenlik ya da bağımlılık, bütünleyicilik veya karşıtlık, vd.) ağıdır. Her konum, öteki konumlarla sürdürdüğü nesnel bağıntıya, ya da başka bir anlatımla, özelliklerin bütünsel dağılımına ilişkin yapı içinde, konumun öteki konumlar içindeki yerini saptamaya yarayan ayırıcı özellikler dizgesi aracılığıyla tanımlanır. Tüm konumlar, kendi varlıkları ve içlerinde yer alanlara

benimsettirdikleri belirlenimler bakımından alanın yapısı içindeki, bir başka deyişle, ele geçirilmesi alan içinde ortaya atılmış özgül kazançlara (yazınsal saygınlık gibi) ulaşılmasını gerektiren sermaye (veya yetke) türlerinin dağılım yapısı içindeki güncel ve potansiyel durumlarına bağlıdır. Farklı *konumlar*'a (yazınsal veya sanatsal[21] alan gibi pek az kurumlaşmış bir evren içinde, ancak bu konum içinde bulunanların özellikleriyle kavranılmalarına olanak tanıyan), türdeş *tutum belirlemeler* denk düşer; bunlar kuşkusuz yazınsal veya sanatsal yapıtlar, ama yanı sıra siyasal bağıtlar, bildiriler veya polemikler, vd.'dir – bu da yapıtın iç okumasıyla üretim veya tüketiminin toplumsal koşullarca açıklanması arasındaki seçeneğin yadsınmasını gerektirir.

Denge aşamasında, *konumların uzamı*, *tutum belirlemelerin uzamını* yönlendirme eğilimi gösterir.Yazınsal (vd.) tutum belirlemelerin, hatta alan dışındaki siyasal tutum belirlemelerin ilkesini, yazınsal alan içindeki farklı konumlarla birleşen özgül "çıkarlar"da aramak gerekir. Tersine bir yol izleme alışkanlığı olan tarihçiler, Robert Darnton ile, siyasal bir devrimin, "Yazın Cumhuriyeti" içindeki çelişki ve sürtüşmelere neler borçlu olabileceğini sonunda anladılar.[22] Sanatçılar, "kentsoylu" kesimle olan bağlantılarını, ancak "kentsoylu sanat" ile sürdürdükleri bağıntı aracılığıyla ya da daha geniş bir düzlemde, alan içinde "kentsoylu sanatçı" olarak "kentsoylu" gereği dile getiren veya bu gereği kendilerinde somutlaştıran etken kişi veya kurumlar aracılığıyla gerçek anlamda *duyumsarlar.* Kısacası, dış belirlenimler yalnızca alanın özgül biçim ve güçleri aracılığıyla, daha açık bir anlatımla alanın özerkliğinin artması ölçüsünde önem kazanan, kurumlar ve düzenekler içinde tüm tarihinin nesnelleştirilmesinden başka bir şey olmayan kendi özgül mantığını benimsetme yetisine daha fazla sahip olan bir *yeniden yapılanma*'ya uğradıktan sonra etkili olabilirler.[23]

Demek ki dış güçlerin bürünebileceği biçimler, güncel ve gücül konum ve tutum belirlemelerin uzamı (olasılar uzamı ya da sorunsal) olarak alanın özgül mantığının göz önünde bulundurulması koşuluyla yeterince anlaşılır; ister sürekli olarak biçimlendirdikleri üreticilerin *habitus*'ları aracılığıyla işlevlerini yerine getiren toplumsal belirlenimler, isterse bir ekonomik

bunalım ya da bir yayılım hareketi, bir devrim veya bir salgın hastalık[24] söz konusu olsun, dış güçlerin biçimleri de, bu mantığa göre aktarımlarının sonucunda ortaya çıkar. Başka bir deyişle, ekonomik ve yapıbilimsel belirlenimler ancak alanın özgül yapısı aracılığıyla etkili olabilirler ve örneğin ekonomik yayılım, en önemli etkilerini üreticilerin ya da okur veya izleyici kitlesinin sayısının artması gibi olgular aracılığıyla sağlayabileceğinden, beklenmedik doğrultulara girebilirler.

Yazınsal (vd.) alan, içine giren herkes üzerinde etkili olan bir güçler alanıdır ve bu kişilerin buradaki konumuna göre (birbirlerinden son derece uzak iki ucu belirtmek için başarılı oyun yazarı ve öncü şairin konumları verilebilir), bu etki, güçler alanını korumak ya da dönüştürmek amacını taşıyan bir rekabet sürtüşmeleri alanıyla aynı anda ayrımsal bir biçimde gerçekleşir. Ve inceleme gereği bir karşıtlıklar "dizgesi" gibi ele alınabilecek tutum belirlemeler (yapıtlar, siyasal bildiri veya gösteriler, vd.), herhangi bir nesnel uzlaşım biçimi değil, aralıksız bir sürtüşmenin ürünü ve beklentisidir. Bir başka deyişle, bu "dizge"nin yaratıcı ve birleştirici ilkesi, çatışmanın kendisidir.

Şu ya da bu konumla şu ya da bu tutum belirleme arasındaki denklik doğrudan değil, iki ayrım dizgesi, iki ayrımsal sapma, bunların içinde yerleşen belirgin karşıtlık aracılığıyla gerçekleşir (ve böylece, farklı türlerin, biçemlerin, biçimlerin, türlerin, vd.'nin, aralarında, birbirlerine denk yazarlar arasındaki bağıntının benzerlerini taşıdıkları görülecektir). Her tutum belirleme (izleksel, biçembilimsel, vd.), tutum belirlemeler evrenine göre ve burada belirtilen ya da anıştırılan *olasılar uzamı* olarak *sorunsal*'a göre (nesnel olarak ve bazen de isteyerek) tanımlanır; ayırıcı *değerini*, nesnel olarak bağlandığı ve sınırlayarak belirlediği, aynı anda birlikte var olan tutum belirlemelerle kendisini birleştiren eksili bağıntıdan alır. Buradan da sözgelimi, üretici ve tüketicilerin seçimine eşanlı bir biçimde sunulan yer değiştirebilir seçeneklerin evreni değiştiğinde, bir tutum belirlemenin (sanatsal tür, özel yapıt, vd.), özdeşliğini korumakla birlikte, anlam ve değerinin özdevimli bir biçimde değişime uğradığı sonucu çıkar.

Bu etki, öncelikle, var olan yapıtlar evreninin değişmesi ölçüsünde sürekli değişime uğrayan klasik yapıtlar üzerinde görülür. Bu duruma en iyi, eski bir yapıtın köklü bir değişime uğramış bir alan içinde yalın bir biçimde *yinelenme*'sinin, tümüyle özdevimli bir *yansılama etkisi* ürettiği durumda tanık olunur (örneğin tiyatroda bu etki, artık süregelen biçimiyle savunulması olanaksız bir metne karşı küçük de olsa bir uzaklık alınmasını gerektirebilir). Kendi yapıtlarının alımlanmasını denetlemek için yazarların gösterdiği çabaların neden her zaman bir bölümüyle başarısız kaldığı da anlaşılır; bunun nedeni, yapıtlarının etkisinin alımlamasına ilişkin koşulların değiştirilebilmesi ve kendilerine iş işten geçtikten sonra tanınan şeylerin daha baştan verilmesi durumunda, yazmış bulundukları ve yazacakları birçok şeyi –örneğin "sopayı ters yönde bükmeyi amaçlayan" sözbilimsel (retorik) stratejilere başvurarak– var olan biçimleriyle yazmak zorunda kalmayabilecekleri olabilir mi?

Böylece, (aşamalanmış) bir ayrımlar yapısı içinde, tarihsel konumuna borçlu olduğu tüm özellikleri bir *tür*'ün tarihötesi özü durumuna dönüştürdüğünde, yazınsal kuramın gerçekleştirdiği sonsuzlaştırma ve mutlaklaştırmadan kaçınılmış olunur. Ama bu, özel bir durumun ayrıksınlığı içinde tarihselciliğin gölgesinde kalmaktan kaçınılamayacağı anlamına gelmez: Gerçekten de, türler (ya da başka evren içinde, dallar) arasındaki aşamalanmanın her zaman ve her yerde yapıtların üretim ve alımlanmasına ilişkin uygulayımları belirleyen temel etmenlerden birisi olması türünden gerçek değişmezlere, yalnızca farklı alanlar içinde farklı türlere dağıtılmış bağıntısal özelliklerin değişimlerine ilişkin karşılaştırmalı bir inceleme, yönlendirebilir.

Demek ki, sanat yapıtı biliminin konusu *iki yapı arasındaki bağıntı*, üretim alanı içindeki konumlar (ve bu konumlarda bulunan üreticiler) arasındaki nesnel bağıntıların yapısı ve yapıtlar uzamı içinde tutum belirlemeler arasındaki nesnel bağıntıların yapısıdır. İki yapı arasında türdeşliklerin bulunduğu varsayımıyla donanmış olan araştırma, her iki uzam içinde ve burada farklı görünümler altında öne sürülen özdeş bilgiler arasında gidip gelerek, kitapların *hem* karşılıklı bağıntıları içinde okunma-

larının, *hem de* yine nesnel bağıntılar içinde kavranan etken kişilerin özelliklerinin veya konumlarının sağlayacağı bilgileri bir araya getirebilir: Böyle bir deyişbilimsel strateji, yazarın yörüngesini konu alan bir araştırmanın çıkış noktası olabilir ve yaşamöyküsel böyle bir bilgi, yapıtın şu ya da bu biçimsel özelliklerinin veya yapısının şu ya da bu niteliğinin farklı bir biçimde okunmasına yol açabilir.

Yapıtların değiştirim ilkesi, kültürel üretim alanında, daha kesin bir anlatımla stratejileri özgül sermayenin (kurumlaşmış olsun ya da olmasın) dağılımı içinde bulundukları konuma göre, bu dağılımın yapısını korumakla veya değiştirmekle, dolayısıyla yürürlükte olan uzlaşımları sürdürmekle veya değiştirmekle elde edecekleri çıkarlarına bağlı olan etken kişi ve kurumların arasındaki çatışmalar içinde yer alır; ama egemen olanlarla egemen olmayı amaçlayanlar, gelenekçilerle sapkınlar arasındaki çatışmanın beklentisi, hatta çıkarlarını genişletmek için uygulayıma aktarabilecekleri stratejilerin içeriği, bir sorunsal gibi işlev görerek olası tutum belirlemeler uzamını tanımlayacak ve böylelikle çözüm araştırısını, dolayısıyla üretimin evrimini yönlendirebilecek daha önceden saptanmış tutum belirlemelerin uzamına bağlıdır. Öte yandan, alanın özerkliği ne kadar büyük olursa olsun, koruma ya da değiştirme stratejilerinin başarıya ulaşma şansı, kısmen de olsa, her zaman şu ya da bu tarafın dış güçler içinde bulabileceği desteğe (sözgelimi yeni alıcılar) bağlıdır.

Tutum belirleme uzamlarının köklü dönüşümleri (yazınsal veya sanatsal devrimler), ancak konumlar uzamını oluşturan ve kendileri de üreticilerden bir kesiminin değişikliğe yönelik amaçlarıyla bunları izleyen kitleden bir bölümünün beklentileri (iç ve dış) arasındaki uyuşumla, dolayısıyla düşünsel alanla yetke alanı arasındaki bağıntıların değişimiyle gerçekleşen güç dengelerinin dönüşümünden kaynaklanır. Yeni bir yazınsal ya da sanatsal topluluk kendini alana kabul ettirdiğinde, tüm tutum belirlemeler uzamıyla bunlara denk düşen olasılar uzamı, dolayısıyla bütün sorunsal bir dönüşüm geçirir: Varoluşuyla, daha açık bir anlatımla farklılığıyla olası seçimler evreni değişikliğe uğrar; örneğin o zamana değin egemen konumda

bulunanların üretimi, konumunu yitirir veya klasikler arasına itilir.

Olasıların Uzamı

Konumlar ve tutum belirlemeler arasındaki bağıntı, kesinlikle mekanik bir belirlenim bağıntısı değildir. Konumlar ve tutum belirlemeler arasına, bir anlamda olasılar uzamı, daha doğrusu belli bir *habitus*'u oluşturan algılama kategorileri aracılığıyla kavrandığında, yani belli bir amaca yönelik ve kendilerini nesnel potansiyellikler niteliğiyle burada gösteren, içinde "yapılması gereken" işler, başlatılması zorunlu "eylemler", çıkarılması gereken dergiler, baş edilmesi gereken rakipler, "aşılması" gereken belirlenmiş tutumlar, vd. olarak ortaya çıkan tutum belirlemelere gebe bir uzam olarak kavrandığında göründüğü gibi gerçekleşen tutum belirlemeler uzamı yerleşir.

Yeteneklerin göstergesi gibi işlev gören olasılar uzamının etkilerini kavramak için, her bireyin başka olası dünyalar içinde, bu dünyanın farklı olması durumunda, çeşitli kişiliklerin toplamı biçimine bürünebilecek "karşılıkları"nın bulunduğunu kabul eden mantıkçıların izlediği yoldan gidilerek Barcos'un, Flaubert'in, Zola'nın, alanın başka bir durumu içinde yeteneklerini farklı bir biçimde kullanmalarıyla nasıl bir kişilik sunabileceklerini düşünmek yeterlidir.[25] Eski bir müzik yapıtı söz konusu olduğunda, başlangıçta bir klavsen için tasarlanmış olan bu ezginin yorumunda klavsen mi kullanmak gerektiği yoksa bu ezgiyi besteleyen kişinin "karşılığı"nın, bu müzik aleti yerine piyanoyu getirmiş bir başka dünya içinde aynı ezgiyi piyanoyla besteleyebileceği nedeniyle klavsenin yerine piyanoyu mu koymak gerektiği gündeme getirildiğine, doğal bir biçimde gerçekleştirilen de budur; bestesini piyano için yaptığında, bu olası bestecinin amacının aynı kalmayacağını, değişebileceğini de unutmamak gerekir.

Ortak çalışmayla bir birikime ulaşan kalıt, böylece, her etken kişinin karşısına bir olasılar uzamı, daha açık bir anlatımla belirlenmiş bir *olası kullanımlar* bütününün koşulu ve karşılığı olan bir olası *zorlamalar* bütünü gibi ortaya çıkar. Bu bakımdan,

yalın seçenekler içinde kısıtlı düşünenlere, yaratıcı içtenlik savunucularının yücelttiği mutlak özgürlüğü ancak safların ve bilgisizlerin amaçlayacağını belirtelim. Davranış ve anlatım konusunda *özgül* bir *yasa*'nın edinilmesine dayalı bir giriş bedelini ödeyerek bir kültürel üretim alanına girmekle, *baskı altındaki özgürlükler*'in sonlu evrenini ve bunun beraberinde getirdiği *nesnel potansiyellikler*'i, çözülecek sorunları, yararlanılacak biçembilimsel veya izleksel olanakları, aşılması gereken çelişkileri hatta yapılması gereken devrimci kopuşları ortaya çıkarmak aynı şeydir.[26]

Yenilikçi ya da devrimci araştırının aşırılıklarının kavranabilmesi için, bunların daha önceden gerçekleşmiş olasılar dizgesi içinde doldurulmayı bekleyen ve gerektiren *yapısal boşluklar*, gelişimin potansiyel doğrultuları, olası araştırma yolları niteliğiyle potansiyel durumda yer almaları gerekir. Ayrıca bunların benimsenme şansı taşımaları,[27] bir başka deyişle, en azından yine bunları tasarlayabilecek niteliklere sahip kısıtlı sayıda bireylerce "mantıklı" olarak kabul edilip benimsenmeleri gerekir.[28]

Tüketicilerin (gerçekleşmiş) beğenileri, nasıl bir dereceye kadar sunumun durumunca belirlenirse (öyle ki Haskell'in gösterdiği gibi, sunulan yapıtların niteliği ve sayısındaki büyük çaplı her değişim, var olan beğenilerdeki değişimi belirlemeye katkıda bulunur), her üretim edimi de, kısmen, olası üreticiler uzamının durumuna bağlıdır; bu uzam, rakip ve birbirleriyle şöyle ya da böyle bağdaşmayan (özel isimler veya -izm'li kavramlar) tasarımlar arasında, uygulamaya yönelik seçenekler biçiminde somut olarak algılanabilir ve bu tasarımların her biri de, bu bakımdan başka tasarımların savunucularınca tartışma konusu edilebilir.

Bu olasılar uzamı, alanın mantığını ve gerekliliğini bir tür *tarihsel aşkınlık*, bir (toplumsal) algılama ve değerlendirme kategorileri dizgesi, olasılık ve geçerliğin toplumsal koşulları olarak içselleştirmiş herkese kendini kabul ettirir: Tür, okul, yaklaşım, biçim kavramları gibi, bu toplumsal koşullar da düşünülebilirle düşünülemezin evrenini, daha açık bir anlatımla hem belli bir anda düşünülebilecek ve gerçekleştirilebilecek potansiyelliklerin sonlu evrenini –özgürlük–, hem de bu potansiyel-

likler içinde yapılması ve düşünülmesi gereken şeyin belirlendiği zorlamalar dizgesini –gereklilik– tanımlar ve sınırlandırır. Skolastik düşüncenin belirttiği gibi gerçek bir *ars obligatoria** olarak, dilbilgisinin yaptığı gibi, olasının, kavranılabilirin uzamını, her biri kurallara uygun (yapana, "saçmalıyor" dedirten seçimlerin tersine) bir *seçenek* gibi gerçekleşen "seçimler" durumuna getirerek belli bir alanı sınırları içinde tanımlar; ama, kuralların sınırları içinde kabul edilebilir bir dizi çözüm bulmaya olanak tanıyan bir *ars inveniendi*** de vardır (Antoine'ın hazırladığı sahneleme kuralları içinde yer alan olasılıklar, henüz tümüyle tüketilememiştir). Kuşkusuz bu yaklaşım aracılığıyla her kültürel üretici, çağdaşlarının (toplumbilimsel anlamda) tümüyle birlikte *aynı sorunsal*'ı paylaşan kişi olarak kaçınılmaz bir biçimde konumlandırılıp tarihlendirilmiştir. Her ne kadar, Robbe-Grillet kendi olasılar uzamına, tarihe aykırı bir yansıtma yaparak *Jacques le Fataliste*'te (Kaderci Jacques) bir önceleme durumundan söz ederse de, Diderot için Yeni Roman diye bir kavram söz konusu değildir.

Bir bölümüyle alanın yapısını oluşturan karşıtlıkların içselleştirilmesinin bir ürünü olan düşünce taslakları dizgesinin, alana katılan herkes ve izleyici kitlesinin az çok geniş bir kesimi (özellikle, görüş ve bölünme, saptama, kesitleme ve çerçeveleme olarak işlev gören karşıtlıklar biçiminde) ortak noktasını oluşturduğundan, bu dizge, paylaşılan, yani evrensel boyutta kendiliğindenmiş gibi kabul edilen kesinliklerin aşkın gereğiyle donanmış bir nesnellik biçimini, (alanın sınırları içinde) ortaya çıkarır.[29]

En azından üreticiler için üretim kesiminde ve kuşkusuz bunun da ötesinde, şu ya da bu seçimin ve tüm katıksız, yani salt içsel beklentilerin tam olarak estetik (ya da, başka yerde bilimsel) araştırısına yönelik biçembilimsel veya izleksel ilginin, bu seçimlere bağlanan (hiç değilse sonuçta) ve kinik hesap mantığı içinde gerçek biçimleriyle hiçbir zaman ortaya çıkmayan özdeksel veya sembolik kazançları, bu seçimleri yapanlardan bile *gizleyeceği* tartışma götürmez. Düzenin ve beklenti-

* "Vazgeçilmez, zorunlu sanat." (Ç.N.)
** "Deneysel sanat." (Ç.N.)

lerin algılanmasını yapılaştıran ve kendi mantıkları içinde konumlar uzamının temel bölünmelerini (örneğin, "katıksız" sanat/"ticari" sanat, "bohem"/"kentsoylu", Seine nehrinin "sağ"/"sol" yakası, vd.) veya türlere ayrımı[30] yineleyen özgül algılama ve değerlendirme taslakları, kabul edilebilir ya da çekici (bir mesleğe yönelik tutkunun mantığı içinde) veya tersine, olanaksız, ulaşılamaz ya da kabul edilemez gibi biçimler altında ortaya çıkan konumları belirler (üniversite "dalları" ya da bilimsel "uzmanlık" alanları için de aşağı yukarı aynı şey geçerlidir).

Belli bir andaki konumlar uzamıyla bu konumda yer alanların yeteneklerinin uzamı arasındaki olağanüstü sıkı uyum, ancak, hem bu anda hem de sanatsal (vd.) kariyerlerin her birinin çeşitli belirleyici dönüm noktalarında, iç mantıklarında olduğu kadar bunların her birinin kendisine denk düşen uzam içindeki konumu gereği aldığı değer bakımından da gözlemlenen hazır olasılar uzamının –bir başka deyişle, farklı türler, okullar, biçemler, biçimler, yaklaşımlar, konular, vd.– ve farklı etken kişiler ya da etken kişi sınıflarının bu uzama uyguladığı toplumsal bakımdan oluşturulmuş algılama ve değerlendirme kategorilerinin neler olduğu göz önünde bulundurularak gereği gibi açıklanabilir.

Böylece, 1880'li yıllarda genç bir heveslinin karşılaştığı biçimiyle şiir, ne 1830'ların ne de 1848'lerin şiiridir, 1980'lerin şiirindense haydi haydi farklıdır: Bu şiir, her şeyden önce, yazınsal uğraşlar içinde tuttuğu yüksek konum gereği, kendisiyle ilgilenenlere, bir tür *kast etkisi*'yle, en azından öznel bir biçimde öteki tüm yazarlar karşısında temel bir üstünlük kazandırır; en kötü bir şair bile (özellikle sembolistler) en iyi romancıdan (natüralistler) daha üstün görülür;[31] bu şiir, kişiliğin ve rolün oluşturulup benimsenmesine katkıda bulunan ve yapıtlarıyla önvarsayımlarının (sözgelimi, şiirde romantizmin lirizmle özdeşleştirilmesi), öteki tüm şairlerin kendi konumlarını saptayabilmelerini sağlayan *başvuru noktaları*'nı tanımladığı bir dizi örnek isimdir –Lamartine, Hugo, Gautier, vd.– bu şiir, yaptırımları yoluyla desteklediği ve gerçek bir etkinlik kazandırdığı kuralcı

betimlemeler –başarı peşinde koşmayan ve piyasanın yargılarıyla ilgilenmeyen "katıksız" sanatçının– ve düzeneklerdir; ve son olarak da bu şiir, yeni biçimlerin araştırısına bir yön veren biçemsel olanakların, aleksandren kullanımının, daha o dönemde sıradanlaşmaya başlamış romantik ölçübilimsel aşırılıklarıdır.

Bu yeniden oluşturum gereğini, uygulama boyutunda gerçekleştirilmesi güç olduğu için yadsımaya kalkışmak, son derece yanlış bir yaklaşım olurdu. Kimi durumlarda bilimsel ilerleme, "normal bilimin" saçmalıkları olduklarından eleştirilmeye değmeyen çalışmalarda örtük bir biçimde yer alan önvarsayım ve sav kanıtsamalarını belirlemeye ve sıradan araştırmanın ortaya koymayı başaramadığı için çözülmüş gibi kabul ettiği sorunları çözmeyi denemek üzere izlenceler önermeye dayanır. Gerçekten de bu konuda dikkatli olmak koşuluyla, olasılar uzamına ilişkin betimlemeler konusunda birçok kanıtla karşılaşılır: Bu betimleme, herhangi bir romancı ve araştırmacı kuşağı için Taine ve Renan'ın birbirini bütünleyen kişilikleri ya da tüm bir şairler kuşağı için Mallarmé ve Verlaine'in zıt kişilikleri gibi, herkesin kendine ilişkin tasarım ve tanımlarında göz önünde bulundurduğu büyük öncülerin görüntüsüdür; açıkçası bu, tüm bir dönemin özlemlerini yönlendirebilecek yazar veya sanatçı uğraşma ilişkin coşkulu bir betimlemedir: "1830'ların anlayışıyla dolu bu yeni yazıncılar kuşağı büyümekteydi. Üniversite'nin düşmanca tutumuna karşın Hugo ve Musset'nin dizeleri, Alexandre Dumas'nın ve Alfred de Vigny'nin oyunları kolejlerde elden ele dolaşmaktaydı; sayısız ortaçağ romanı, coşkulu itiraflar, ümitsiz dizeler okul sıralarının içinde saklanıyordu.[32]" Goncourt'ların sanatçı uğraşı içinde, sanatın kendisinden çok, sanatçı yaşamının (aydın kişiliğinin ayrımsal bir biçimde yaygınlaşması bakımından günümüzde de gözlemlenen mantığa göre) bir çekicilik ve büyüleyicilik taşıdığını anımsattıkları *Manette Salomon*'un şu parçasına da yer vermek gerekir: "Aslında, Anatole sanatın kendisinden çok, sanatçı yaşamının çekiciliğine kapılmıştı. Bir atölye düşlüyordu. Burada bir kolej ortamını düşlüyor ve doğasının heveslerini taşıyordu. Burada, uzaktan bakıldığında kendisini büyüleyen Bohem'in ufuklarını: Sefalet romanını, bağ ve kuralın gereksizliğini, özgürlüğü, disiplinsizliği, ya-

şamın hırpaniliğini, rastlantıyı, serüveni, gündelik yaşamın beklenmedik olaylarını, düzgün ve düzenli bir evden kaçışı, aile içinde karmaşayı ve pazar günlerinin sıkıcılığını, kentsoylunun gaflarını, kadın örneğinde şehvete ilişkin bilinmeyen her şeyi, eziyet vermeyen bir işi, tüm bir yıl boyunca kılık değiştirme hakkını, bir tür sonsuz karnavalı görüyordu; işte ona göre sanatın titiz ve katı doğrultusu içinde uyanan imge ve eğilimler.[33]" Yapıtları baştan aşağı dolduran bu ve benzeri birçok bilginin ilk anlamlarıyla yorumlanmaması gerekir; çünkü *yazınsal eğilim*, toplumsal gerçekliğin anımsattığı her şeyi, gerçeğin ve tarihin dışına atmaya yönlendirir: Bu yansızlaştırıcı yaklaşım, bir çevrenin, bir dönemin ya da tarihsel kurumların –salonlar, küçük topluluklar, bohem, vd.–, deneyimlerine ilişkin resmi tanıklıkları, çocukluk ve ilkgençlik yazınının sevimli ayrıntıları konumuna indirger ve bunların yaratması gereken şaşkınlığı baskı altına alır.

Böylece, olası tutum belirlemeler alanı, özdeksel düzlemde olduğu kadar sembolik düzlemde de, bir tür olasılıklar, kazançlar ya da olası yitirmeler yapısı biçiminde *yatırım* (yerleştirme anlamında da) *anlayışı*'na açılır. Ama bu yapı, her zaman bir belirsizlik taşır ve bu da, özellikle bu kadar az kurumlaşmış bir alan içinde konumlarının gerektirdiği zorunluluklar ne kadar katılıktan uzak olursa olsun, etken kişilerin her zaman nesnel bir özgürlük payını ("öznel" yetilerine göre kavrayabildikleri ya da kavrayamadıkları) ellerinde bulundurmasından kaynaklanır; bu özgürlükler, yapılaşmış karşılıklı etkileşimlerle kolaylıkla birleşerek, böylece, özellikle bunalım dönemlerinde kimi stratejilere yer verilmesini sağlar. Bu stratejiler, gerçekleştirilebilir manevraların sağladığı esneklik doğrultusunda şanslar ve kazançların var olan dağılımını tersine çevirebilir.

Bu da, etken kişilerin öznel deneyimi içinde (*ex post** oluşturumun düşündürebileceğinin tersine) gerçek biçimiyle hiçbir zaman kendini ele vermeyen bir olasılar dizgesinin yapısal boşluklarının, bir tür özdengeleme düzenine yönelik eğilimin sağ-

* Olguların sonradan algılanması durumunu belirten ekonomi terimi. Karşıtanl. *ex ante*. (Ç.N.)

layabileceği büyülü bir güçle doldurulamayacağı anlamına gelir: Bunların yaptığı çağrılara, ancak, alan içinde konumları, *habitus*'ları ve aralarındaki bağıntı (genellikle uyumsuzluk bağıntısı) gereği, bir anlamda yalnızca kendileri için var olan bir gücüllüğü sanki kendi yetkeleri içindeymiş gibi algılayabilmeleri için yapı içinde yer alan kısıtlamalar karşısında yeterince özgür olanlar karşılık verir. Bu da, sonuçta girişimlerine bir yazgı görüntüsü kazandırır.

Yapı ve Değişim: İç Çatışmalar ve Sürekli Devrim

Alan yapısından, bir başka deyişle karşıt konumlar (egemen olan/egemen olunan, tanınmış/acemi, gelenekçi/sapkın, eski/yeni, vd.) arasındaki eşsüremli karşıtlıklardan kaynaklanan, kısıtlı üretim alanı içinde sürekli ortaya çıkan değişimler, ilkeleri gereği, kendilerine kronolojik bakımdan eşlik ettikleri için belirleyici bir görünüm sunan dış değişimlerden büyük ölçüde bağımsızdır (ve bu durum, daha sonraki başarılarını bir dereceye kadar bağımsız –büyük oranda– nedensellik dizileri arasındaki bu "olağanüstü" karşılaşmaya borçlu olmalarından kaynaklansa bile).

Nesnel olarak tanımlanmış bir konumlar uzamı içinde, bunların birbirlerinden ayrılmalarını sağlayan bir sapmayla gerçekleşen her değişim, genel bir değişime yol açar. Bu da, değişimlere özgü ayrıcalıklı bir yer aramaya gerek bulunmadığını gösterir. Bu değişimin öncülüğünün, tanımı gereği yenilere, bir başka deyişle özgül bir sermayeden yoksun bulunan, var olmanın farklı olmak, yani ayrı ve ayırıcı bir konumda bulunmak anlamına geldiği bir evren içinde, bir gerek duymamakla birlikte, ancak kimliklerini kabul ettirmekle, daha doğrusu farklılıklarıyla, yürürlükte olan düşünce biçimlerinden değişik, dolayısıyla "anlaşılmazlıkları" ve "dayanaktan yoksun bulunmalarıyla" şaşkınlık uyandıran yeni düşünce biçimlerini tanıtmak ve benimsettirmekle ("bir isim yapmak") var olabilen en gençlere düştüğü de bir gerçektir.

Tutum belirlemeler, geniş bir oranda olumsuz bir biçimde

başkalarıyla olan bağıntıları içinde tanımlanmalarından ötürü, genellikle neredeyse boşturlar; bir meydan okuma, yadsıma ve kopuş yanlısı görünüme indirgenirler: Yapısal bakımdan en "genç" yazarlar (bunlar, biyolojik bakımdan aşmayı amaçladıkları "eskiler" kadar yaşlı olabilirler), daha açık bir anlatımla tanınma süreci içinde daha yolun başında bulunanlar, en çok tanınmış öncülerinin kimliklerini ve yapıtlarını, şiirsel veya başka bakımlardan kendilerince "eskiliği" simgeleyen her şeyi yadsırlar (ve bazen de bunların *yansılama*'larını yaparlar), aynı zamanda iç (akademi, vd.) ya da dış (başarı) benimsenme göstergelerinden başlayarak, her türlü *toplumsal yaşlanma* belirtilerini geri çevirdikleri izlenimi uyandırırlar; tanınmış yazarlar da, kimi aşma amaçlarının istemli ve zorlamalı niteliği içinde, Zola'nın dediği gibi "dev, ama boş bir iddianın" tartışmasız belirtilerini ortaya çıkarırlar. Aslında, tarih içinde, yani alanın özerkleşmesi süreci içinde ne kadar ileri gidilirse, bildiriler de o kadar (*Gerçeküstücülüğün Bildirisi*, tek başına bunu kanıtlar) salt ayrımlaşma gösterilerine dönüşme eğilimi taşırlar (bu yüzden bunların kinik bir ayrımlaşma araştırısından esinlendikleri sonucu çıkarılamaz).[34]

Breton'un –aslında örnekler çoğaltılabilir– var olmak için kendini belli etme gereği yüzünden Gide ve Valéry'nin NRF'ine bağlanmak yerine ayrılmayı yeğlediğini kabul etmek zorundayız: Destek ve korumanın karşılığı olan Breton'un, yine kendisi gibi gerçeküstücü hareketi üstlenen Tzara ya da Goll ve Dermée'ninki gibi rakip topluluklarla ilişkisi içinde, farklılığını ödün vermeksizin dile getirdiğini nasıl yadsıyabiliriz?[35] Aynı anda var olan, dolayısıyla rakip, karşılıklı bağlantıları içinde olası tutum belirlemelerin, uzantıların, aşılmaların, kopuşların uzamını belirleyen yapıtların oluşturduğu tarihsel uzam içinde ayrı, tanınabilir bir konuma yerleşir yerleşmez tanınan ve benimsenen yapıt, *ayırıcı değer*'lerinin evrimini belirleyen etkin bir değerlendirmeyle öteki yapıtların konumlarını saptar.

Lamartine, Hugo, Baudelaire ya da Mallarmé gibi örnek şair kişiliğini sırasıyla üstlenenlerin karşısına tek tek dikilen şiir akımlarının tarihini, bu bakış açısından yeniden oluşturmak gerekir. Bunun için de kurucu ve kuralları belirleyici önemli me-

tinleri, önsözleri, izlenceleri ya da bildirileri göz önünde bulundurarak, olası ya da olanaksız biçim ve kişiliklere ilişkin uzamın nesnel görünümünü, büyük yenilikçilerin her birinin karşısına çıktığı biçimiyle yeniden bulgulamayı denemek gerekir. Ayrıca bu yenilikçilerin her birinin kendine yüklediği devrimci görevine, yıkılması gereken biçimlere, sonelere, aleksandrenlere, şiir ve "şiirsel mırıltı"ya, yok edilmesi gereken sözbilim sanatlarına, karşılaştırmaya, eğretilemeye, dışarlanması gereken içerik ve duygulara, lirizme, sevgi gösterisine, ruhbilime ilişkin betimlemelerini de yeniden ortaya koymak zorunluğu vardır. Her şey, sanki uzlaşımsal niteliğinin yıpranma etkisiyle ortaya çıktığı yöntemleri, geçerli şiir evreninin dışına taşıyarak, bu devrimlerden her birinin, şiir diline ilişkin bir tür tarihsel incelemeye (sesbilimsel-anlambilimsel koşutluğun kırılması gibi, en özgül yöntem ve etkileri yalıtma amacını güden) katkıda bulunduğu izlenimini uyandırmış gibi gerçekleştirir.[36]

Hiç değilse Flaubert'den bu yana, roman tarihi, Edmond de Goncourt'un deyişiyle "romana özgü olanı öldürmek[37]" için verilen, bir başka deyişle bu romanı, kendisini tanımlayan her şeyden: dolantıdan, olaydan, kahramandan arındırmaya yönelik uzun bir uğraşın tarihi olarak da betimlenebilir. Bu uğraş, Flaubert'den ve "hiç üzerine kitap" düşünden ya da Goncourt'lardan ve "özlü, dolantısız, ucuz eğlendirme amacı taşımayan bir roman[38]" tutkusundan "Yeni Roman"a ve çizgisel öykünün parçalanmasına, ayrıca Claude Simon'da düzenli dönüşlerle, değiştirim veya düzenlemelerle birçok kez yinelenen sınırlı sayıda anlatı öğelerinin: durumların, kişilerin, yerlerin, olayların iç denkliğine dayalı, resme (ya da müziğe) oldukça yakın bir düzenleme araştırısına değin uzanır.

Bu "katıksız" roman, o zamana değin şiir için öngörülen, "ideal" sınırının yinelemeli okumaya dayalı açıklama ya da yeniden yaratıma yönelik skolastik uygulama olduğu yeni bir okumayı gözler önüne serer. Gerçekten de yazı, bu isteğin başarı koşullarının gerçekleştiği bir alan içinde ortaya çıktığı için bu kadar titiz bir okumanın beklentisine kendi içinde yer veremez: "Katıksız" roman, içinde eleştirmenle yazarın sınırlarının ortadan kalkmaya başladığı bir alanın ürünüdür; bu alan içinde

yazar, roman kuramını, ancak romana ve tarihine ilişkin yansımalı ve eleştirel bir düşüncenin, kurgusal konumlarını sürekli göz önünde bulunduran bir düşüncenin romanları içinde etkin olmasıyla yetkin bir biçimde oluşturabilir.[39] Örneklerle zaman yitirmeksizin süre içinde geriye gidildiğinde, çelişkili, hem olduğu gibi, daha doğrusu bir bildiri niteliğini savlayan hem de ne olduğuna ilişkin eleştirel bir düşünce, bir karşı bildiri, özyıkım nitelikli bir bildiri olma amacı güden *Dada Bildirisi* içinde de bu yansımalı ikiye bölünmeyle karşılaşılır.[40]

Aynı anlayış içinde, René Leibowitz, Schoenberg, Berg ve Webern'in devrimci yapıtını, dizgeli, kendi deyişiyle her türlü müzik geleneği, kendisini farklı bir biçim içinde gerçekleştirerek aşan yapıtlarda varlığını hâlâ koruyan müzik geleneği içinde örtülü bir biçimde yer alan "aşırı tutarlı" bir bilinçleşme ve uygulamanın ürünü olarak tanımlar: Böylece Leibowitz, romantik müzisyenlerin son derece seyrek bir biçimde ve temel konumda başvurdukları dokuzlu akoru kullanarak Schoenberg'in "bunun tüm sonuçlarından bilinçli bir biçimde yararlanmayı" ve bunu tüm olası altüst oluşlarda kullanmayı amaçladığını gözlemler. Leibowitz şunu da belirtir: "Çokseslililiğin önceki tüm evrimi içinde örtük bir biçimde yer alan beste ilkesi, üzerinde tümden bir bilinçlenmeyle, ancak şimdi ve ilk kez Schoenberg'in yapıtında açık bir anlatıma kavuşuyor: Bu ilke, *sonsuz gelişme* ilkesidir.[41]" Son olarak da, Schoenberg'in temel bulgularını özetleyerek şu sonuca varır: "Özet olarak tüm bunlar, zaten daha kapalı ve daha dağınık bir biçimde Schoenberg'in son müzik çalışmalarında ve bir dereceye kadar da Wagner'in kimi yapıtlarında yer alan bir durumun daha açık ve daha dizgeli bir biçimde benimsenmesini sağlamaktadır.[42]" Burada, örnek anlatımını matematik bilimlerinde bulan bir mantıkla karşı karşıya olunduğu kolaylıkla anlaşılır. Daval ve Guilbaud'nun, özellikle geri dönüşlü uslamlama, "bir tür uslamlama üzerine uslamlama ya da ikinci dereceden bir uslamlama[43]" konusunda gösterdikleri gibi, bu mantık, eski matematikçilerin çalışmalarında daha önceden ama örtük bir biçimde yer alan işlemlerin nesnelleştirilmesini sağlayarak, matematikçiyi kesintisiz olarak bunların çalışmalarının ürünü üzerinde durmaya yönlendirir.

Kültürel üretim alanının daha fazla özerklik yönünde evrimine, böylelikle daha fazla *yansırlık* doğrultusunda bir hareket eşlik eder; yansırlık hareketi, "türler"in her birini kendine, öz ilkesine, kendi önvarsayımlarına döndüren bir tür eleştiriye yol açar: Sanat yapıtının, kendini bu niteliğiyle ele veren *vanitas*'*ın kendi kendini konu alan bir tür alay içerdiği durumlarla giderek daha sık karşılaşılmaktadır. Gerçekten de alanın kendi içine kapanması ölçüsünde, geçmişte kalan ve sanat ve yazın tarihçilerinden, yorumculardan, incelemecilerden oluşan koruma ve yüceltim etkinliklerinin bir araya getirdiği bir profesyoneller topluluğunca saptanan, kurallara bağlanan, yüceltilen yapıtlar aracılığıyla nesnelleştirilen türün tüm geçmişinden kaynaklanan özgül kazanımlara kılgısal bir biçimde egemen olunması, kısıtlı üretim alanına giriş koşulları arasında yer alır. Alanın tarihi, gerçek anlamda tersine çevrilebilir bir nitelik taşır; ve bu tarihin göreceli bir özerklik içeren ürünleri bir *yığışımsallık* biçimi sunar.

Çelişkili bir biçimde, özgül geçmişin varlığı, kendini, en çok, alanın tarihi içinde belli bir duruma bağlanan geçmişi aşma ereklerine değin yine geçmiş tarafından belirlenen öncü üreticilerde gösterir: Alanın yönlendirilmiş ve yığışımsal bir geçmiş taşımasının nedeni, öncü kesimi yetkin bir biçimde tanımlayan *aşma* ereğinin kendisinin de tüm bir geçmişin vardığı nokta olmasından kaynaklanır ve bu erek, aşmayı amaçladığı şeye göre, daha açık bir deyişle alanın yapısı ve yeni gelenlere benimsettirmeye çalıştığı olasılar uzamı içinde, geçmişte kalmış tüm aşma etkinliklerine göre kaçınılmaz bir biçimde konumlandırılır. Bu da, alan içinde olup bitenlerin alanın özgül tarihine giderek daha fazla bağlanmasının, dolayısıyla bunların ele alınan zaman kesiti içinde toplumsal dünyanın durumundan dolaysız bir biçimde *çıkarsanması*'nın giderek daha güçleşmesi demektir. Alan yapısı içinde nesnelleştirilmiş tarihten her türlü kopuş, yani alanın geçmişinin biçimlendirdiği ve bu geçmişin ayrımında olan

* "Geçicilik", "övünme" ve "onur" anlamlarına gelen Latince sözcük. (Ç.N.)

bir düşüncenin ürünü niteliği taşıyan seçme ve benimsetme eğilimini, alanın kendi mantığı ortaya koyar.

Demek oluyor ki, alanın tüm tarihi, durumlarının her birinde içkin olarak yer almaktadır ve üretici olarak, ama bunun yanı sıra tüketici olarak da alanın nesnel gereklerine yanıt verebilmek için bu tarihe ve, içinde bu tarihin varlığını sürdürdüğü olasılar uzamına uygulayımsal ve kuramsal düzlemlerde egemen olmak gerekir. Alana her yeni girenin ödemek zorunda olduğu bedel, *gündemde bulunan sorunsal*'ı temellendiren kazanımlar bütününe egemen olmaktan başka bir şey değildir. Her türlü sorgulama, bir gelenekten, kesinliğinin algılanmasını perdelediği, düşünülebilir ile düşünülemeyeni sınırlandırdığı ve olası sorularla yanıtlar uzamını açtığı bir *durum* olarak alanın yapısı içinde yer alan *kalıt*'a, uygulayımsal ve kuramsal bakımlardan egemen olunmasından kaynaklanır. Bu duruma en çok, gelişimini en ileri noktalara vardırmış kuramlara, yöntem ve uygulayımlara egemen olmanın, profesyonellerin ilginç ya da önemli oldukları konusunda görüş birliğine vardıkları sorunlar evrenine ulaşmanın koşulunu oluşturduğu bilimlerde tanık oluruz.

Çelişkili bir biçimde, profesyonellerle acemiler arasındaki iletişimin en fazla güçlükler çıkardığı alan, giriş engelinin toplumsal bakımdan en az görünür olduğu toplum bilimleridir: Alan içinde tarihsel bakımlardan oluşan ve uzmanın önerdiği çözümlerin, ancak göz önünde bulundurulması koşuluyla anlam kazandığı özgül sorunsaldan habersiz olmak, bilimsel incelemelerin, mantığın sorularına kılgısal, etik ya da siyasal sorgulamalara verilen yanıtlar olarak, bir başka deyişle *kanı*'lar, daha çok da "saldırılar" (neden oldukları açığa çıkarma etkisi nedeniyle) gibi görülmelerine yol açar. Bu yapısal *allodoxia*, alanın içinde bile her zaman "nayifler"in (bunların ille de önyargısız olmaları gerekmez) bulunması olgusunca desteklenir; gündemdeki sorunsala egemen olabilmek için gereken kuramsal ve uygulayımsal olanakları içermediklerinden, bunlar toplumsal sorunları toplumbilimsel sorunlar düzlemine aktarmak için gerekli dönüştürüm işlemlerinden geçmeksizin, işlenmemiş biçimleriyle alana katarlar; böylece acemilerin bilimsel üretimlere yan-

sıttıkları içdoxa nitelikli sorunsala –genellikle siyasal bir yan taşıyan–, görünürde onay verirler.

Evrimi içinde ileri bir aşamaya ulaşmış bulunan sanatsal alan içinde, alanın tarihini ve bu tarihin tümüyle aykırı belli bir ilişkiden başlayarak tarihsel kalıta kattığı şeyleri bilmeyenlere yer yoktur. Düzenin mantığından habersiz oldukları için "nayifler" olarak adlandırılan kişileri bu nitelikleriyle biçimlendirip tanıtan da alanın kendisidir. Bu konuda inandırıcılık kazanmak için, tümüyle oyuncağı olduğu alanca "yaratılmış" bir tür "nesne ressam" örneği niteliğindeki Douanier* Rousseau ile onu topluma tanıttığı düşünülen kişiyi, yalnızca yapıtı üretmek sanatını değil, aynı zamanda bir ressam olarak *kendini üretme* sanatını da içeren bir "resim" sanatının yaratıcısı Marcel Duchamp'ı (Duchamp, "filolojinin Douanier Rousseau'su" olarak adlandırdığı Brisset'yi de ortaya çıkaran kişidir) yöntemli bir biçimde karşılaştırmak yeterli olacaktır. Birbirlerinin tam anlamıyla karşıtı özellikler taşıdıkları için hiçbir yaşamöyküsü yazarının karşılaştırmayı akıl edemeyeceği bu iki kişiliğin ortak tek yanlarının, ancak yüksek bir özerklik derecesine ulaşmış ve estetikçi gelenekten kesintisiz bir kopuş geleneğinin kendini gösterdiği bir alanın son derece özel mantığının etkisiyle, daha sonraki kuşaklar arasında da ressam niteliklerini koruyabilmeleri olduğunu da göz ardı etmemek gerekir.

Douanier Rousseau'nun anlatılıp aktarılmaya[44] değecek bir yaşam öyküsü anlamında bir "biyografisi" yoktur: Kendi halinde bir küçük memurdur, "L'Économie ménagère"de tezgâhtarlık yapan Eugénie Léonie V.'ye âşıktır; tek müşterileri, "tablolarına pek fazla değer vermeyen sıradan kişiler"dir. Tüm bunlar, bir yansılama havası taşıyan ve bu Courteline ya da Labiche'in oyunlarından fırlamış izlenimi uyandıran insanı, ressam –Picasso gibi– veya şair –Apollinaire gibi– "dostları"nın alaycı benimsemelerinin yol açtığı acımasız sahnelerin kurbanı durumuna getiren ve kendisinin de bu yansılamalı davranışlardan tümden habersiz olmadığı özelliklerdir.[45] Bir geçmişi olma-

* "Gümrükçü", Henri Rousseau'nun takma adıdır. (Ç.N.)

dığı gibi kültürel ve mesleki birikimden de yoksundur: Resme kırk iki yaşında başlar ve aslında estetik eğitiminin büyük bir bölümü, 1889 Evrensel Sergisi'ne dayanır; konu bakımından olduğu kadar yöntem bakımından da başvurduğu seçimler halk veya küçük kentsoylu çevreden kaynaklanan bir "estetik anlayışı"nın gerçekleşimleri gibi görünür –sıradan kişilerin çektiği fotoğraflarda kendini gösteren–, ama bu gerçekleşime köklü bir *allodoxia* niteliği taşıyan bir amaç yön verir. Clément, Bonnat, Jérôme gibi akademik ressamların hayranı olarak, onların mitolojik ve yerinel tablolarına: *La Lionne rencontrant un jaguar* (Bir Jaguarla Kapışan Dişi Aslan), *L'Amour dans La Cage des fauves* (Vahşi Hayvanların Kafesinde Aşk), *Saint Jérome endormi sur un Lion* (Bir Aslan Üzerinde Uyuklayan Aziz Hieronymus)'a öykündüğünü sanır. (Douanier'nin bu akademik kişilere duyduğu hayranlık, onun başladığı ama beklenmedik bir biçimde *aksattığı* orta eğitimiyle kuşkusuz yakın bağlar taşır.[46])

Sık sık Rousseau'nun yapıtlarını "kopya" ettiği ya da çocukların boyama kitaplarında yaptıkları gibi desenleri çizmek için pantograf kullanıp sonradan bunları renklendirdiği söylenir. Oysa halkın tuttuğu yayınlarda, resimli dergilerde, bölümce resimlerinde (özellikle *Savaş*), çocuk albümlerinde, fotoğraflarda (Guggenheim Museum'daki *Les Artilleurs* (Topçular), *Une Noce à la Campagne* (Kırda Bir Evlilik Töreni), *La Carriole du père Juniet* (Juniet Baba'nın Arabası)[47] başta olmak üzere) çok sayıda "özgün kopyaları" da bulunmuştur. Ama yapıtlarının en belirgin izleksel ve biçemsel özelliklerinin, halk ya da küçük kentsoylu sınıfın fotoğraf uygulamalarında dile gelen "estetikçi anlayış"ın özelliklerini taşıdığına pek fazla dikkat edilmemiştir: Şaşmaz ve bazen beklenmedik bir cephe anlayışı içinde, görüntünün özeğinde yer alan kişilikler (*Jeune Fille en Rose* [Güller İçindeki Genç Kız], Philadelphia), kendi durumlarını yansıtan tüm belirge ve simgeleri taşırlar; bunlar, az çok önemli bir yer tutan öyküyle birlikte tablolara gerekçe kazandırırlar. Örneğin belirgesel bir yerle bir kişinin bir araya getirilmesini benimseyen halk fotoğrafçılığında olduğu gibi, "nayif" bir biçimde *Moi-même* (Kendim) başlığını verdiği tablosunda, ressam, uğraşının tüm gereciyle: paleti, fırçaları, beresiyle görülür ve Paris de, tanınmasını sağlayan tüm simgeleriyle: Seine nehri üzerindeki

köprülerle, Eiffel kulesiyle betimlenmiştir. Küçük kentsoyluların pazar günü yaşamlarını resimlerine aktarır ve bir bayram giysisinin aksesuarlarıyla: kusursuz takma yakalar, kozmetik bakımla parlayan bıyıklar, siyah redingotlarla donanmış kişiler, toplumsal bağların perçinlendiği veya yaratıldığı görkemli anlara törensi bir hava verme görevini üstlenen fotoğrafçı karşısında poz verirler. Bunlar, simgeleştirilerek görünür kılınmaları söz konusu olan ilişkilerdir: *Une Noce à La Campagne'da* (Kırda Bir Evlilik Töreni), eller (resimlenmeleri güç olduğundan) gizlenmiştir. Yalnızca damadın elini sıkan gelinin eli görülmektedir. Bilimsel gelenekten aldığı bir modeli kopya ettiğinde bile Douanier "işlevselci" görüşü gündeme getirir. Sözgelimi *Heureux Quatour*'da (Mutlu Dörtlü), Rousseau farklı öğelere, Dora Vallier'nin kanıtladığı gibi Jérôme'un *İnnocence*'ından (Suçsuzluk) kopya ettiği adama, kadına, küçük meleğe, hayvana işlevsel bir konum değişikliği uygular. Küçük melek sahneye katılır ve dişi geyik, bu aşk yerinesinin içinde gerekli olan bağlılığın simgesi köpeğe dönüşür.[48] Ve tüm bu kaçamak aktarımlar, çağdaşları arasında en özenli olanların isteyerek yaptığı ölçülü bir yansılama ve incelikli bir uzaklık içeren uyarlamalar konusunda hiçbir şey bilmeyen bir yaptakçının aşırmalarıdır.

Bunları belirttikten sonra, bu halka özgü "estetik anlayışı"nın son derece belirgin sanatsal amacını yansıtan bu ürünlerin, "nayiflikleri" gereği en gelişmiş sanatçıların bile aklını çelebilecek bir *sapma* içerdiklerini belirtelim. Rimbaud şöyle der: "Saçma, ancak kapı üstlerinde, dekorlarda, cambaz perdelerinde, tabelalarda, her yerde karşılaşılan kitap süslerinde, nayif yinelemelerde, nayif dizemlerde kendilerine bir yer bulabilen resimleri severdim.[49]" Aslında, sınırını işlenmemiş sanat denilen, bu nitelendirmeye de en titiz sanatçıların *saymaca* bir kararı nedeniyle uygun görülen bir tür *doğal sanat* içinde bir araya getirilmiş yapıtlarda bulan bir mantık uyarınca, tüm "nayif sanatçılar", emekliliklerinde ya da yıllık izinlerinde resme yönelen pazar günü ressamları gibi Douanier Rousseau da, sözcüğün düz anlamında sanatsal alanca *yaratılmıştır.* Douanier Rousseau'nun kişiliğinde toplumca benimsenmiş bir yaratıcı olarak tanıtılması gereken bu yaratılmış yaratıcı, yapıtlarına kabul edilebilirlik kazandırmak için[50] farkında olmaksızın alana, içinde yer alan kimi

olasılıkları nesnel olarak gerçekleştirme fırsatı verir: Eğer yirmi beş yıl önce doğmuş olsaydı, yani 1910 yerine 1884'te, Bağımsızlar Salonu'nun kurulmasından önce ölmüş olsaydı, bugün elimizde onunla ilgili hiçbir şey bulunmayacaktı.[51]" Resim tarihine hiçbir biçimde bağlı kalmayan –ve Dora Vallier'nin söylediği gibi "farkında bile olmadığı bir estetikçi devrimden yararlanan"– bu "ressam"a, resim dünyası içinde bir yer bulabilmek için, eleştirmenlerin ve sanatçıların ona ancak tarihsel, kendisinin kuşkusuz bilmediği ve her durumda tümüyle amacının dışında kalan yapıtları veya sanatçıları: Épinal resimlerini, Bayeux duvar halılarını, Paolo Uccello'yu ya da Hollandalıları onunla ilgili olarak gündeme getirerek sanatsal olasılar uzamında konumlandıracak bir bakış açısı yönlendirmeleri gerekir. Aynı biçimde, işlenmemiş sanat "kuramcıları"nın da çocuklar veya şizofrenlerin yaptığı resimleri bir tür mutlak bir yanlış yorum aracılığıyla sanat için sanatın sınırı biçimine dönüştürmelerinin tek nedeni de, bu yapıtların kendilerininki gibi üretilmiş, dolayısıyla bu alanın etkisini taşıyan[52] bir göze başka türlü görünemeyeceğinin ayrımında olmamalarıdır: Temelde çelişkili ve kaçınılmaz bir biçimde başarısız olmaya yazgılı yöntemi belirleyen (ya da olanaklı kılan), sanatsal alanın tüm tarihidir. İşlenmemiş sanat kuramcıları bu yöntem aracılığıyla sanatçıları, sanatçının tarihsel tanımı karşısına getirmeyi amaçlarlar. Bu işlenmemiş, daha doğrusu doğal, herhangi bir eğitim içermeyen sanat, etkileme gücünü ancak yüksekeğitim almış "ortaya çıkaran"ın, (kendisini bu niteliğiyle var eden) yaratıcı eyleminin kendisini unutmayı ve unutturmayı başarabilmesi ölçüsünde gerçekleştirebilir (kendini, "yaratıcı" özgürlüğün üst biçimlerinden birisi olarak kabul ettirerek): Böylece sanatçısız bir sanat olarak ortaya çıkan, doğanın bir bağışı gibi görünen bu doğal sanat, en üst doğrulanma gerekçesini yaratılmadan var olan yaratıcının etkileyici ideolojisine dayandırarak daktilo yazmasını bilen bir maymunca yazılmış bir Iliada gibi akıl almaz bir gereklilik duygusuna yol açar. Bu doğal ekin kuramcılarının (örneğin Roger Cardinal) en aklı başında olanlarının, dolayısıyla kendileriyle en fazla çelişki içinde olanların sanatsal alanla ve özellikle de her türlü eğitimle hiçbir ilişki için-

de bulunmamalarını işlenmemiş sanata bağlanmanın en belirleyici ölçütü durumuna getirmeleri anlamlıdır (bu ölçüte tam anlamıyla ancak şizofren ressamlar ve kimi sıradışı kişiler uyar. Örneğin seyyar satıcılık yaparken geç bir biçimde kendinde desinatörlük yeteneğini keşfeden ve New York, Londra ve Paris'teki modern sanatlar galerileriyle müzelerinde yapıtları sergilenip uzmanların peşine düşmesinden sonra toplum dışında kalmak istediğinden galerilerde kat kat daha pahalı satılan resimlerini sokaklarda kendi başına satan Sottie Wilson –doğumu 1890– gibi).

Sanatsal alanın tarihinin hem "nayif" ressam örneğini hem de yine örnek niteliği sunan, onun mutlak tersi olan "açıkgöz-becerikli" ressamı, hepsinden önce de Marcel Duchamp'ı neredeyse eşanlı olarak sunması bir rastlantı değildir. Sanatçı bir aileden gelen Marcel Duchamp –dedesi Émile-Frédéric Nicolle ressam ve gravürcü, ağabeyi ressam Jacques Villon, bir başka kardeşi Raymond Duchamp-Villon kübist bir yontucu, en büyük ablası ressamdır– sanatsal alan içinde kendini son derece mutlu hisseder. 1904'te bakaloryasını elde ettikten sonra –o dönem ressamlarının pek azı bakaloryalıdır–, Paris'e ağabeyi Jacques'ın yanına gider, Julian Akademisi'ne devam eder, Raymond'un evinde toplanan öncü ressam ve yazarların toplantılarını izler. Yirmi yaşında tüm biçemleri denemiştir. Kübistlerin nü anlayışını yadsımaları gibi öncü anlayışınkiler de aralarında olmak üzere tüm geleneklerden kesinlikle koparak (sözgelimi *Nu descendant un escalier* [Merdivenden İnen Nü]), "daha ileri gitmek", geçmişin ve şimdinin tüm girişimlerini bir tür sürekli devrim anlayışı içinde aşmak isteğini her fırsatta dile getirir.

Ama onun durumunda, geçmişin ve şimdinin tüm girişimlerini yakından tanımaya dayalı olması bakımından bilinçli ve pekiştirilmiş bir erek, "düşünceler yaratmak" için (yapıtlarının başlıklarının önemi buradan kaynaklanır) "salt göz algılamasına" dayalı "dış görünüşten" kurtararak resmi canlandırma ereği söz konusudur." "'Ressam gibi aptal' deyiminden gına geldi" der ve "kafelerle atölyelerin sıradanlığından kurtulmak" için, sık sık dört boyutlu uzama ve Euclides'çi olmayan geometriye başvurur. Düzeni çok yakından tanıdığından, birer sanat yapıtı olarak üre-

tilmelerinin, üreticisinin bir sanatçı olarak kabul edilmesini gerektirdiği nesneler üretir: Sanatçının sembolik bir beceriyle bir sanat nesnesi düzeyine çıkardığı, genellikle bir ündeş ile anlamı belirlenen işlenmiş bir nesne olan *ready-made*'i ortaya atar. Bir tür sözel *ready-made* olan ve Brisset ile Roussel'in yakından tanıdığı ündeş, sıradan sözcükler arasındaki beklenmedik anlam bağıntılarını ortaya koyar; aynı biçimde, *ready-made*, nesneleri, anlamlarını ve alışılagelmiş işlevlerini borçlu oldukları bildik bağlamlarından soyutlayarak onların gizli görünümlerini gözler önüne serer.

Duchamp'ın sanatsal düzleme aktardığı sırada, bohem kültürün en belirgin özelliklerinden birisi olan ündeşin (*Scènes de la vie bohème*'de, felsefeci Colline bunu sürekli uygular), Montmartre semtindeki Lapin agile'de (tabelasını hazırlayan André Gil'in adından yola çıkılarak yapılmış bir ündeş) ve Chat noire' da gelişen *kabare* sanatının temellerini oluşturması anlamlıdır. Bu sanat Willy, Maurice Donnay ya da Alphonse Allais gibi kişiler aracılığıyla geniş kitlelerin dikkatini, atölye şakaları ve sanatçı anlayışına özgü en belirgin yansılama ve karikatür gelenekleri üzerine çekerek, sanatçı kesiminin biraz da ezici saygınlığından yararlanır (bu durum, biraz da, başka bir dönemde Jules Romains tiyatrosunun o sırada son derece saygın bir yer tutan "yüksek öğretmen okulu anlayışı" geleneklerini kentsoylu izleyici kitlesine sunmasını andırır). (Daha yakın bir dönemde, 1968'deki öğrenci hareketleri sonucunda doğan *Libération* gazetesi, geçerliğini o dönemin en önemli yazarlarının –Jacques Lacan gibi– yapıtlarından alan aydın kesime özgü sözcük oyunlarını, aydın olduklarını savlayan ya da aydın olmak amacını güden geniş kitleye yaymış, aynı zamanda aydın yaşam biçimini belli kesimlerin ayrıcalığından çıkarmıştır).

Bir anlamda kışkırtıcı olan ve yaratıcının sınırsız yetkesini ortaya koymasını sağlayan bir özgürlük aracılığıyla ve üreticinin yapıtı aracılığıyla gösterdiği, yapıtına karşı aldığı uzaklıkla *ready-made*, Douanier Rousseau'nun "destekli" ama ölçülü, kökenlerini gizleyen *ready-made*'lerinin tam karşı ucunda yer alır. Ama, özellikle içkin gereklerine egemen olduğu için, yaptığı her hamlede daha sonra yapacağı ardışık hamleleri önceleme yoluyla saptayabilen iyi bir satranç ustası gibi, Duchamp bunları yalanla-

yacak veya geçersiz kılacak yorumları öngörebilmektedir; ve *La Mariée mise à nu par ses célibataires*'de (Bekârların Çırılçıplak Soyduğu Gelin) yaptığı gibi, söylensel ya da cinsel simgeleri kullanır, bilinçli olarak gizemci, simyacı, söylensel veya psikanalitik kültüre başvurur. Kuralların sağladığı tüm olanaklardan yararlanmak konusunda usta olduğu için en gayretli yorumcuların yapıtlarına yönelttiği aşırı derecede karışık yorumları kınayan bir sağduyuya başvuruyormuş gibi yapar; veya alay ya da gülmece yoluyla, *bilinçli bir biçimde çokanlamlı* olarak üretilmiş bir yapıtın anlamı üzerindeki kuşkuların sürmesine aldırmaz: Böylece yapıtın, yazarınkiler de aralarında olmak üzere tüm yorumlar karşısındaki aşkınlığını sağlayan anlaşılmazlığı pekiştirerek, bir profesyonel yorumcular topluluğunun, daha doğrusu bir yorumlama ve aşırı yorumlama çalışması pahasına bir anlam ve gerek bulmaya profesyonelce kararlı bir yorumcular topluluğunun ortaya çıkışıyla birlikte, alana ve buradan da üreticilerin yaratıcı ereği içine yerleşen istemli bir çokanlamlılık olasılığından yöntemli bir biçimde yararlanır. Bu bakımdan Duchamp ile ilgili olarak neden: "Yaptıkları kadar yapmadıklarıyla da sanat dünyası içinde kendine bir yer edinmiş tek ressamdır[53]" denildiği anlaşılabilir: Resim yapmayı yadsımak (1923'te *Grand Verre*'i (Büyük Cam) tamamlamayıp, ardından resmi bırakmasıyla belirginlik kazanan), Dada'nın sanatı yaşamdan ayırmaya yönelik yaklaşımının yadsınmasının uygulayım düzeyine aktarılması bakımından sanatsal bir eylem, hatta kendi yapısı içinde Heidegger'ci Varlık'ın çobana özgü düşünceli sessizliğini andıran yüce bir sanatsal eylemdir.

Böylece, biçimsel özellikleriyle değerlerini yapıdan, dolayısıyla tarihten, "kısa devreleri", daha doğrusu toplumsal dünya içinde üretilenden alan içinde üretilene doğrudan geçiş olasılığını sürekli bir biçimde engelleyen alanın tarihinden başka bir şeye borçlu olmayan yapılar içinde, alanın görece özerkliği giderek kendini belli eder. Alanın mantığı içinde üretilen yapıtın gerektirdiği algılama, *ayrımsal*, ayırıcı, oluşturulabilir yapıtların uzamını her tekil yapıtın algılanması içine katan, dolayısıyla çağdaş ve aynı zamanda geçmişte üretilmiş başka yapıtlara göre gerçekleşen *sapma*'lara dikkatli ve duyarlı bir algılamadır. Bu

tarihsel yetiden yoksun olan izleyici, ayrım yapabilecek olanaklara sahip olamayanların ilgisizliğine kapılır. Buradan da, tarihten sürekli bir kopmanın ürünü olan bu sanatın, uygun bir yaklaşım içinde algılanıp değerlendirilebilmesinin, çelişkili bir biçimde bir baştan bir başa tarihselleşmeye yöneldiği sonucu çıkar: Yapıttan tat almanın, koşul olarak yapıtın ürünü olduğu tarihsel düzen ve beklentiler üzerinde bilinçlenmeyi ve bilgilenmeyi gerektirmediği durumlarla, ancak bu yapıtın içerdiği ve tarihsel karşılaştırma ve gönderimlerle kavranabilen "katkı"yı (genellikle yeğlendiği biçimiyle söylendiği gibi) gerektirmediği durumlarla giderek daha az karşılaşılmaktadır.[54]

Tarihsel koşullar bakımından bağımsızlığın temeli, tarihsel topludurumun belirlenim ve zorlamalarından (göreceli olarak) kurtulmuş bir toplumsal düzenin *ortaya çıkışıyla* sonuçlanan tarihsel sürece dayanır: Burada üretilen her şeyin varlığının ve anlamının, temelde düzenin kendisinin, yine kendi özgül mantığına ve geçmişine dayanması nedeniyle, bu düzen, öz *direnci*nin gücüyle, bir başka deyişle kendisini tanımlayan özgül düzenlilikler ve konumların, eğilimlerin ve tutum belirlemelerin eytişimi gibi ona kendi *Conatus*'unu* kazandıran düzenekler aracılığıyla ayakta kalır.

Aynı durum, kendisini bu biçimiyle, daha açık bir söyleyişle toplumsal belirlenimlerden bağımsızlaşmış (ele alman an içinde ve olabildiğince) olarak ortaya koyabilmesinin, ancak toplumsal istem karşısında toplumsal özerkliğinin koşullarının belirlenmesi ölçüsünde gerçekleşebildiği toplumbilim için de geçerlidir. Bu bilim, kendi varlığından kaynaklanan görecelik çemberini, ancak toplumsal düzenlemelerden kurtulmuş bir düşüncenin toplumsal olasılık koşullarını gün ışığına çıkararak ve özellikle kuramsal çözüm yolları aracılığıyla bu koşulları kabul ettirmek için çaba göstererek kırabilir. Ayrıca, her zaman toplumsal koşullar içeren bilimkuramsal kopuşların bilimkuramsal sonuçlarıyla kendi içinde başa çıkabilmesi için de çaba göstermesi gerekir.

* Latince "çaba, atılım." (Ç.N.)

Toplumsal tarihin "toplumsal bağlam" karşısındaki özgürlüğüne, ancak özerkleşme süreci açıklık getirebilir; toplumsal bağlamın, içinde bulunan anla dolaysız bir ilişki içine sokulması, onu, bu açıklama çabası içinde bile geçersizleştirir. Tarih karşısında özgürlüğün temeli, yine tarih içinde yer alır. Bu, kesinlikle en "katıksız" ürünlerin, "katıksız" sanatın ya da "katıksız" bilimin, tümüyle "karışık" toplumsal işlevler –toplumsal ayrım ve ayrımlaştırma işlevleri veya daha incelikli bir yaklaşımla, incelikli bir biçimde bastırılmış bir yadsıma olarak katıksız biçimler düzeninin dışına kesinlikle çıkmayan özgürlükler ve kopuşlar içinde kendini gösteren toplumsal dünyanın yadsınması işlevi gibi– yerine getireceği anlamına gelmez.

Sunum ve İstem

Üreticiler uzamıyla tüketiciler uzamı, yani yazınsal (vd.) alanla yetke alanı arasındaki türdeşlik, sunumla istem arasındaki istem dışı ayarlamayı temellendirir (alanın zamansal bakımdan egemen olunan ve sembolik bakımdan da egemen olan ucunda, benzerleri için, bir başka deyişle alanın kendisi, hatta bu alanın en özerk kesimi için üretim yapan yazarlarla öteki uçta yetke alanının egemen bölgeleri, örneğin "kentsoylu tiyatro" için üretimde bulunan yazarlar yer alır). Max Weber'in, din alanının özel durumu için belirttiğinin tersine, isteme uyma, hiçbir zaman tam anlamıyla üreticilerle tüketiciler arasındaki *bilinçli bir uzlaşmanın* ürünü değildir; böyle bir uyuma yönelik olarak, bilinçli bir biçimde sürdürülen bir araştırmanın ürünüyse hiç değildir. En türedışı kültürel üretim işletmeleri belki bu durumun dışında kalabilir (zaten bu nedenle bunlar "ticari" olarak adlandırılır).

Farklı kültürel üretim girişimleri, nesnel bakımdan ayrımlaşmış, ayırıcı anlam ve değerlerini ayrımsal sapmalar dizgesi içindeki konumlarından alan ve gerçek anlamda bir uyarlama çabası söz konusu olmaksızın yetke alanı içinde türdeş konumda bulunanların (tüketicilerin çoğunluğu bunlar arasında yer alır) beklentilerine uyarlanmış ürünleri, nesnel bakımdan farklı

konumlar uzamı olarak üretim alanı içinde (farklı tiyatrolar, yayıncılar, gazeteler, moda evleri, galeriler, vd.), konumlarının içerdiği zorunluluklar (farklı çıkarların bağlandığı) doğrultusunda sunarlar. Bir yapıtın, kendisini anlayan ve değerlendiren kitlesini, yaygın olarak söylendiği gibi "bulması", neredeyse her zaman bir *rastlaşma*'nın, kısmen bağımsız neden dizileri arasında bir denkliğin ürünüdür; müşteri kesiminin veya ısmarlama ya da istemin beklentilerine bilinçli bir uyarlama çabasının ürünü olması durumuyla hemen hemen hiç –tam anlamıyla da kesinlikle hiçbir zaman– karşılaşılmaz.

Üretim alanıyla tüketim alanı arasında günümüzde tanık olunan türdeşlik, sürekli bir eytişimin temelini oluşturur; bu eytişim, en farklı beğenilerin, bunların nesnelleştiği sunulan yapıtlar içinde doyurulması koşullarını sağlar; oysa üretim alanları, oluşturulmalarına ve işleyişlerine ilişkin koşulları, çeşitli ürünlerine bir pazar sağlayan –hemen ya da belli bir süre sonunda– beğeniler içinde bulur.

Sunum ve istem arasındaki uygunluğun önceden belirlenmiş bir uyumun tüm görünümlerini sunmasının nedeni, kültürel üretim alanıyla yetke alanı arasındaki bağıntının, bu çaprazlama yapılar arasında neredeyse kusursuz bir türdeşlik biçimine bürünmesidir: Gerçekten de yetke alanı içinde, zamansal bakımdan egemen olunan konumlardan zamansal bakımdan egemen konumlara geçildiğinde ekonomik sermaye büyürken kültürel sermayenin ters yönde değişmesi gibi, kültürel üretim alanı içinde, "özerk" uçtan "yaderkli" konuma veya "katıksız" sanattan "kentsoylu" ya da "ticari" konuma gidildiğinde ekonomik kazançlar artarken özgül kazançlar ters yönde değişim gösterir.

Türdeşliğin, özdevimli diyebileceğimiz etkisi, farklı yazar ya da sanatçı kategorileri ile bunların farklı kentsoylu müşteri ulamlarını, daha açık bir deyişle başta akademiler olmak üzere kulüpler ve belki de özellikle yetke alanıyla aydınlar alanı arasında en önemli kurumsal aracılık işlevini yerine getiren salonlar, ilişkiyi, karşılıklı etkileşimi, hatta uzlaşımı elverişli kılmayı amaçlayan tüm kurumların eylemlerini destekler. Gerçekten

de salonlar, tek başlarına toplumsal sermayeyle sembolik sermayenin birikmesine yönelik bir rekabet alanı oluştururlar: Gediklilerin sayısı ve niteliği –siyasetçiler, sanatçılar, yazarlar, gazeteciler, vd.–, farklı fraksiyonlardan kişileri buluşturan bu yerlerin çekicilik gücünü ve bu arada bu yerler ve türdeşlikleri aracılığıyla kültürel üretim alanı ve akademiler gibi benimsetme mercileri üzerinde etkili olan gücü sağlıklı bir biçimde ölçer (sözgelimi, Christophe Charle'ın, Jules Lemaitre ile Anatole France arasındaki rekabet içinde Mme de Loynes ve Mme Caillavet'nin oynadığı rolü konu alan incelemesinde buna tanık olunur[55]). Çalışmayla eğlence, parayla sanat, yararlıyla önemsiz karşıtlığına göre sanat ve beğeni konularını, aile içinde ahlaksal ve estetikçi inceliğe duyulan derin saygıyı (evlilik piyasasında başarılı olmanın temel koşulu da olan), aynı zamanda aile grubunun toplumsal ilişkilerini sürdürme görevini üstlenen aksoylu ve kentsoylu kadınların aile içi yetke alanındaki konumları, yetke alanı içinde egemenler arasında egemen olunanlar konumunda bulunan yazarlar ve sanatçılarınkilerle türdeştir: Bu durumun, kadınların, sanat dünyasıyla para dünyası, sanatçıyla "kentsoylu" arasında aracı rolü oynamaya yönelmelerine katkıda bulunduğu tartışma götürmez (*ilişkiler*'in, özellikle de Paris'in aksoylu ya da büyük kentsoylu kesiminin kadınlarıyla egemen olunan sınıflardan çıkan yazar ve sanatçılar arasındaki ilişkilerin varlığı ve etkilerine böylece açıklık getirilebilir).

Öyle görünüyor ki, görece bir özerklik ve *biçembilimsel bakımdan farklılaşmış* ürünler sunan bir sanatsal üretim alanının oluşması, tarihsel bakımdan farklı sanatsal beklentiler taşıyan iki ya da birkaç sanat patronu kümesinin ortaya çıkışıyla birlikte gerçekleşir.[56] Üretim uzamının bir alan olarak işleyişinin temelinde yer alan başlangıçtaki çeşitlenmenin, ancak, bu nitelikleriyle oluşumlarına kuşkusuz katkıda bulunduğu kitlelerin çeşitliliği aracılığıyla gerçekleşebileceği genel olarak kabul edilebilir: Bugün bir araştırı sineması, öğrenci ve aydın veya hevesli sanatçı kitlesi olmaksızın nasıl düşünülemezse, aynı biçimde, Paris'te yoğunlaşmış ve satın alma gücünden yoksun bulunmakla birlikte, kalem tartışmaları ya da rezaletler aracılı-

ğıyla bile olsa yenileştirmecilere sembolik bir patronluk biçimi kazandırmaya yarayan özgül dağıtım ve benimseme mercilerinin gelişmesine açıklık getiren yazınsal ve sanatsal bohem kesimden kaynaklanan kitlenin varlığını göz önünde bulundurmaksızın, 19. yy'da bir sanat ve yazın öncü topluluğunun ortaya çıkması ve gelişmesi açıklanamaz.

Yazınsal (vd.) alan içindeki konumlarla toplumsal alanın bütünü içindeki konumların türdeşliği, hiçbir zaman yazınsal alanla çoğu kez müşterilerin büyük bir kesimini bir araya getiren yetke alanı arasındaki türdeşlik kadar kusursuz olamaz. Kendisi de zamansal bakımdan egemen olunan konumda bulunan yazınsal alanın ekonomik bakımdan egemen olunan (sembolik bakımdan da egemen olan) ucunda bir konum edinen yazar ve sanatçılar, kuşkusuz kendilerini toplumsal uzam içinde ekonomik ve kültürel bakımlardan egemen olunan konumlarda yer alan kişilerle (en azından yadsıma ve başkaldırıları bakımından) dayanışma içinde hissedebilirler. Bununla birlikte, uygulamada ya da düşüncede bu bağlaşmaların temellendiği konumların türdeşliğinin köklü farklılıklar taşıyan koşullara bağlı olması nedeniyle yanlış anlamalara, hatta bir tür yapısal kötü niyetlere hedef olmaktan kurtulamazlar: Öncü yazınla öncü siyaset arasındaki yapısal benzerlik, ister istemez sakınımlı uzaklıklar içeren yaklaştırımların –örneğin, düşünsel anarşizmle sembolist akım arasında– ve herkesçe bilinen yöneşmelerin (kitaptan bir "suikast" olarak söz eden Mallarmé) temelinde yer alır.[57]

Fark ve yanlış anlama, yetke alanı içinde egemen olanlarla kültürel üretim alanı içinde bunların türdeşleri arasında daha da belirgindir: Kendilerini kültürel üreticilere –özellikle de "katıksız" sanatçılara– göre ele aldıklarında, egemen olanlar kendilerini doğanın, içgüdünün, yaşamın, eylemin, erkekliğin ve aynı zamanda sağduyunun, düzenin, aklın (kültürün, anlığın, düşüncenin, kadınlığın, vd. karşıtı olarak) yanında görürlerse de, kuramla uygulamanın, düşünceyle eylemin, kültürle doğanın, mantıkla içgüdünün, akılla yaşamın karşıtlıklarına benzer bir biçimde karşıtlaştıkları egemen olunanlar sınıfıyla bağıntılarını düşündüklerinde bu karşıtlıkların kimilerine başvuramazlar. Bu ne-

denle de kendilerini her şeyden önce kendi gözlerinde aklamak ve düşünebilmek, sürdüregeldikleri varoluş biçimini devam ettirebilmek için yazarların ve özellikle sanatçıların kendilerine sunduğu kimi niteliklere gereksinim duyarlar: Sanata duyulan köklü saygı, "doğa"nın ve ona boyun eğenlerin temel gerekleri bakımından alınan uzaklığı belirtmek için getirdiği "ek duyarlıkla", "katıksız" tüketime yönelik bir "çıkar gütmeme", bir gereklilik olduğundan, kentsoylu yaşam sanatının zorunlu bileşenleri arasında giderek daha fazla yer almaya başlar.

Kültürel üreticilerin, özellikle bunalım dönemlerinde egemen olunanların gizil gücünü harekete geçirmek ve yetke alanı içindeki yerleşik düzenin tersyüz edilmesine katkıda bulunmak için toplumsal dünyanın yöntemli ve eleştirel bir betimlemesini yapma yetisinin kendilerine sağladığı güce başvurabildikleri bir gerçektir. Ve çok sayıda yıkıcı, dinsel ya da siyasal hareket içinde "emekçil aydınlar"ın üstlendiği özel görev, kuşkusuz bu egemen olunan aydınları egemen olunanlarla dayanışma içinde bulunduklarını duyumsamaya yönlendiren konumlar arasındaki türdeşlik etkisinin, genellikle koşullar arasındaki özdeşliği ya da en azından benzerliği perçinlemesinden (özellikle Robert Darnton'un incelediği Fransız Devrimi'nin önderleri söz konusu olduğunda) kaynaklanır; ve her şey, bunların yorumlama ve dizgeleştirme yetilerini halkın öfke ve başkaldırısının hizmetine vermeye iter.

İç Çatışmalar ve Dış Yaptırımlar

İç çatışmalara bir anlamda dış yaptırımlar yargıcılık eder. Aslında, *ilkeleri gereği* (yani kendilerini belirleyen nedenler ve gerekçeler içinde), dış yaptırımlardan geniş ölçüde bağımsız olmalarına karşın, yazınsal (vd.) alan içinde gerçekleşen çatışmalar, *sonuçları* bakımından her zaman dış çatışmalarla (yetke alanı ya da toplumsal alanın bütünü içinde gerçekleşen) sürdürdükleri uyuma ya da uyumsuzluğa ve kimilerinin burada bulabileceği desteğe bağlıdırlar. Bu nedenledir ki, farklı türlerde iç

aşamalanmanın altüst olması kadar belirleyici değişimlerin veya bir bütün olarak alanın yapısını etkileyen türlerin aşamalanmasındaki dönüşüm, *iç değişimler*'le (bunlar da, yazınsal alana giriş olasılıklarındaki dönüşümle, dolaysız bir biçimde belirlenirler), yeni üretici kategorilerine (sırasıyla romantikler, natüralistler, sembolistler, vd.) ve bunların toplumsal uzamda alan içindeki konumlarına benzeyen, dolayısıyla üreticilerin eğilimlerine ve bunlara sunduğu ürünlerin beğenilerine uygun tüketiciler sağlayan *dış değişimler arasındaki uyum*'la olanak kazanır.

Yazın ya da resim (Manet konusunda buna değineceğiz) alanında başarıya ulaşmış bir devrim, alan içinde ve alan dışında ortaya çıkan görece olarak bağımsız iki sürecin karşılaşmasının bir ürünüdür. "Eskiler"le "yeniler"in karşılıklı olarak birbirlerini tanımasına dayalı yalın öykünme çevrimine girmeyi kabul etmeyerek, sapkın yeniler yürürlükte olan üretim ilkelerinden koparlar ve alanın beklentilerini boşa çıkarırlar; yapıtlarını benimsettirmeyi, genellikle dış değişimler aracılığıyla başarırlar: Bu değişimlerin en çok belirleyici olanları, devrimci bunalımlar gibi alan içindeki güç dengesini değiştiren (sözgelimi 1848 Devrimi, yazarların geçici olarak "toplumsal sanat"a doğru itilmesine yol açarak egemen olunan ucu güçlendirir) siyasal kopuşlar veya yeni üreticilerle olan benzerlikleri nedeniyle, bunların ürünlerinin başarısını güvence altına alan yeni tüketici kategorilerinin ortaya çıkmasıdır.

Yürürlükte olan uzlaşımları, daha doğrusu estetikçi gelenekçiliğin üretim ve değerlendirme ilkelerini ve bu ilkelere göre üretilmiş yapıtları aşılmış, modası geçmiş gibi göstererek geçersiz kılan öncü kesimin yıkıcı eylemi, benimsenmiş yapıtların *etki yıpranması* içinde nesnel bir destek bulur. Bir yıpranma hiçbir biçimde kendiliğinden gerçekleşmez. İlkin artçılar ve katı gelenekçilerin, öncü hareketlerin bile yakalarını kurtaramadığı ve kabul gören yöntemlerin yinelenen ve birbirini yineleyen bir biçimde uygulanmasından doğan etkisiyle üretimin tekdüzeleşmesinden kaynaklanır. Üstelik, bir alışkanlık etkisiyle, en yenilikçi yapıtlar bile *zamanla* kendi yapılarını her olası yapıtın geçerli algılanma kategorileri biçiminde benimsettirerek kendi kitlelerini oluşturma eğilimine girer (öyle ki eski sanat yapıtla-

rını ve Proust'un söylediği biçimiyle doğal dünyanın kendisini de doğal bir niteliğe bürünen eski bir sanattan alınma ulamlar aracılığıyla görmeye başlarız); bu ulamların benimsettirmeye çalıştıkları algılama ve değerlendirme ilkelerinin açığa vurulmasına, bu yapıtların *sıradanlaşması*, daha kesin bir deyişle bu yapıtların gerçekleştirebilecekleri sıradışılaştırma etkisinin kendisinin de sıradanlaşması eşlik eder. En birikimli tüketiciler (ve öncelikle rakipler ve bunlar arasında da genellikle en dolaysız yandaşlar), doğal olarak bıkkınlık duymaya en yatkın ve harekete başlangıçta bir özgünlük kazandıran yöntemleri, incelikleri hatta tikleri bulup çıkarmaya en fazla eğilim gösteren tüketiciler olduklarından, bu tür bir *kopuş etkisinin yıpranması*, kuşkusuz alımlayıcıya göre, özellikle de bunların yenilikçi yapıtla olan ilişkilerinin eskiliğine ve bu arada öncü değerlerin odaklarına yakın olup olmamalarına göre değişiklikler gösterir. Hiç kuşku yok ki sıradanlaştırma, ancak, tüketimin içine öncü kesimin ayırıcı vaatlerine benzeyen bir mantık katan ortak beğeniden kararlı bir biçimde ayrılma çabası olan züppelikle (üretimle tüketim arasında bir başka türdeşlik örneği yaratarak)[58] daha da yoğunlaşır veya hız kazanır.

Görülüyor ki kültürel ürünlerin görece seyrekliği, dolayısıyla değeri, neredeyse kaçınılmaz bir biçimde açığa vurulmalarını kolaylaştıran sıradanlaşma sürecine eşlik eden bir benimsetme sürecinin ilerlemesi ölçüsünde düşme eğilimi gösterir; bunun karşılığında da bu açığa vurma, tüketici sayısındaki artışın ve iyeliklerin ayırıcı seyrekliğiyle bunları tüketme olgusunun birbirleriyle bağlantılı olarak zayıflamasının yol açtığı değer yitimini belirler. Öncü kesimin sunduğu benimsenme yolundaki ürünlerin değerinin düşmesi, yenilerin kendi kökenlerinin saflığına başvurmaları ve giderek genişleyip, üretim alanının benimsenmiş sınırlarının da ötesine geçerek (hayranlık duygularıyla bile tanınmış yapıtın değerini örseleyeceği gözüyle bakılan) sıradan acemilere değin yayıldığı bir alıcılar topluluğunun yüceltim aşamasına taşıdığı ürünlerin dağıtımının tanıklık ettiği çağla uzlaşmayı kınamak için sanatla para (ya da başarı) arasında ortaya çıkan etkileyici kopuş ölçüsünde hız kazanır.

André Gide'in durumu, öncü kesimin (burada, "genç yazın"), benimsenme yolundaki öncü kesim konusunda edindiği izlenimin ve bunların birer gizli anlaşma gibi görünen başarıları üzerine yansıttığı ahlaksal kınamanın belirgin bir örneğini oluşturur: Gide'i sarsan şey, ne *hor gördüğü düzenbazların başarısı*, ne de Anatole France ya da Paul Bourget veya Pierre Loti gibi kendininkinden çok farklı alanlarda yapıtlar veren *eski yazarlar* değil, yaşça kendisinden büyük olmakla birlikte, Gide'in bağışlanamaz ödünler olarak nitelendirdiği şey pahasına gettolarının duvarlarını aşmış olan kendi türünden ve kendi "mevkiinden" kimi kişilerle karşılaştırılmasıdır: Maeterlinck gündelik tüketimin bilgesi olmuştur; Barrès siyasetten destek almaktadır; basit bir günce konusu içeren *La Double Maîtresse*, Henri de Régnier'ye romancı damgasının vurulmasını sağlamıştır; kısa bir süre sonra, Francis Jammes'a beslediği iyi duygular ona bir okur kitlesi kazandırmış ama bu kitle iyi şiirlerinden sıkılmıştır; Pierre Louÿs'in eski *alter ego*'sunun*, Afroditi'nin yol açtığı bir sürü örnek de cabası.[59]"

Böylece, sanat yapıtının toplumsal bakımdan kalıcılaşması, onu konumunu yitirmeye ya da klasikleşmeye iten belli belirsiz dönüşüm, alan içinde farklı yapıtların oluşturulmasına yol açan çatışmalara bağlı bir iç hareketle, yapıtı herkesçe görünür kılarak az bulunurluğunu yitirmesine yaptırımlar getirip hızlandıran, kaynağını kitleden alan toplumsal değişime bağlı bir dış hareketin karşılaşmasının ürünüdür. Nasıl ünlü parfüm markaları, müşteri kitlesinin aşırı büyümesine aldırmayıp, yeni kitlelere açıldığı oranda ilk alıcılarının bir kesimini yitirmişse (düşük fiyatlı ürünlerin geniş ölçeklerde tanıtımı satış rakamlarında bir düşüşe yol açar) ve yine nasıl Carven'de olduğu gibi, bu markalar, altmışlı yıllarda, zarif ama yaşlanmakta olan ve gençliklerinin şık parfümlerinden vazgeçemeyen kadınlarla genç ama orta halli, bu ürünlerin modası geçip gözden düştükten sonra farkına varan genç kadınları bir araya getiren karışık bir alıcı kitlesi oluşturmuşsa,[60] aynı biçimde, ekonomik ve Kültürel sermaye arasındaki farklılıklar az bulunan bir mala

* "Bütünleyici benlik." (Ç.N.)

ulaşmada zamansal sapmalarla açıklandığından, o zamana değin seçkin olup da tanıtımı yapılıp gözden düşmeye başlayan bir ürün, bu nedenle farklılıklarını göstermek kaygısındaki yeni müşterileri yitireceğinden, ilk dönemlerdeki müşteri kitlesinin yaşlandığına ve toplumsal niteliklerinin düştüğüne tanık olunur: Kısa bir süre önce yapılan bir soruşturuda, kitlelerce tanınmaları sonucu gözden düşen besteciler Albinoni, Vivaldi ya da Chopin'den, izleyici kitlesi içinde yaş diliminde yukarı çıkıldıkça eğitim düzeyindeyse aşağı gidildikçe daha fazla tat alındığı görülmüştür.

Sanatsal veya yazınsal alan içinde, öncü kesime en son katılanlar, yapıtın niteliğiyle kitlesinin niteliği arasında kendiliğinden kurulan bağıntıdan yararlanarak tanınma yolunda olan öncü yapıtı gözden düşürmeyi deneyebilirler; bunun için de yapıtın kitlesinin toplumsal niteliğindeki düşüşü, yıkıcı etkinin yadsınması ya da gevşemesine bağlarlar. Ve artık değişmez kurala dönüşmüş biçimlerden yeni bir sapkın kopuş, yeni üründe, artık tanınmış bir ürünün başlangıçtaki kitlesinin beklediği şeyi arayan bir *potansiyel kitle*'den destek alabilir: Yeni öncü kesim, tanınmış öncü kesimin bıraktığı konuma (ya da pazarlamacılık diliyle, "boşluğa") yerleşmede, bağnaz kopuşuna geçerlik kazandırmak için uygulamanın başlangıçta yer alan ideal tanımına, bir başka deyişle ilk dönemin saflığına, anlaşılmazlığına ve yoksulluğuna başvurduğu ölçüde, daha az güçlükle karşılaşır; yazınsal ya da sanatsal sapkınlık, gelenekçiliğe karşı çıkar, ama gelenekçilikle birlikte, onun geçmişte büründüğü biçim adına karşı çıkar.

Öyle görünüyor ki, burada zamansal kazancın ve ekonominin yadsınmasına dayalı tüm girişimler için geçerli olan *son derece genel* bir örnek söz konusudur. Din ve sanat adına yapılan girişimler gibi özdeksel kazancı yadsıyan ve kendilerini en kararlı biçimde yadsımış olanlara *kısa ya da uzun vadede* her türden kazançlar sağlayan girişimlerin özünde yer alan çelişki, kuşkusuz bu girişimlere belirgin niteliklerini kazandıran *yaşam çevrimi*'nin temelinde yer alır: Bir çilecilik ve yadsıma anlayışıyla dolu sembolik sermayenin birikimine dayalı ilk aşamayı, zamansal kazançları ve bunlar aracılığıyla sembolik sermayenin

yitirilmesine yol açan ve rakip sapkın görüşlerin başarısını kolaylaştıran yaşam biçimlerinde bir dönüşümü sağlayan bu sermayenin kullanılması evresi izler. Yazınsal veya sanatsal alanda, böyle bir çevrimi hazırlayan kişi başarılı olsa bile bu başarıya çok geç ulaşacağından, ve *habitus*'unun durağanlığı nedeniyle bile olsa ilk yüklencelerinden tümüyle kopamadığından, bu çevrim başlangıç evresinin ötesine geçemez ve girişimi de onunla birlikte yok olur; ama bu çevrim, kalıtçıları ve sürdürücülerinin çileci girişimin tüm kazançlarını bir araya getirebildikleri kimi dinsel girişimlerde (bu kişilerin, söz konusu girişimlerin kendilerine sağladığı erdemleri ortaya koymak zorunluluğunu duymaksızın) gereği gibi bir gelişim gösterebilir.

İki Tarihin Karşılaşması

Tüketim düzeni içinde, belli bir dönemde gözlemlenebilen kültürel uygulayım ve tüketimler, iki tarih arasındaki karşılaşmanın: kendi değişim yasalarına sahip olan üretim alanlarının tarihiyle belli bir konum içinde yer alan özelliklerle, öncelikle de varoluşun özel ve özdeksel koşullarıyla toplumsal yapının özel bir düzeyi içinde birleşen toplumsal koşullanımlar aracılığıyla beğenileri belirleyen, bütünü içinde ele alınan toplumsal uzamın tarihinin karşılaşmasının bir ürünüdür. Aynı biçimde, üretim düzeni içinde, yapıtlarından başlayarak yazar ve sanatçıların uygulayımları da iki tarihin: içinde yer alınan konumun üretim tarihiyle bu konum içinde yer alanların eğilimlerinin üretildiği tarihin karşılaşmasının ürünüdür. Konumun, eğilimlerin belirlenmesine katkıda bulunmasına karşın, bir bölümleriyle bağımsız, gerçek anlamda alanın dışında kalan koşulların ürünleri olmaları ölçüsünde, eğilimler özerk bir varoluş biçimi ve etkinlik taşırlar ve konumların *oluşturulmasına* katkıda bulunurlar.

Konumlar ve eğilimler arasındaki sürtüşmelerin yazınsal ve sanatsal alandan daha sürekli ve belirsiz olduğu bir başka alan yoktur: Her ne kadar sunulan konumların uzamının olası aday-

ların beklenen, hatta zorunlu niteliklerini, dolayısıyla bu niteliklerin çekeceği ve öncelikle de *bir arada tutacağı* etken kişi kategorilerini belirlemeye katkıda bulunduğu bir gerçekse de, olası konumlar ve yörüngeler uzamının algılanmasının ve bunlardan her birinin uzam içindeki konumu gereği kazandığı değerin saptanmasının etken kişilerin eğilimlerine bağlı olduğu da gerçektir; öte yandan, kültürel üretim alanı, sunduğu konumlar pek fazla kurumlaşmamış, yasal bakımdan hiçbir güvence altına alınmamış olduklarından, dolayısıyla sembolik karşı çıkışlardan hemen etkilendiklerinden ve kalıtıçıları bulunmadığından –özgül aktarım biçimlerinin var olmasına karşın– "görev"in yeniden tanımlanması için verilen savaşların öncelikli bir alanıdır.

Alan etkisi ne kadar büyük olursa olsun, hiçbir zaman kendiliğinden gerçekleşmez ve konumlarla tutum belirlemeler (özellikle yapıtlar) arasındaki ilişkiye, her zaman etken kişilerin eğilimleri ve bunların, yapılaştırdıkları tutum belirlemelerin uzamının algılanmasından yola çıkarak süregeldiği biçimiyle oluşturdukları olasılar uzamı aracılık eder. Toplumsal köken, baba mesleği içinde bulunulan konumu ve bu da tutum belirlemeleri biçimlendiriyor diye, zaman zaman düşünüldüğü gibi kendiliğinden gerçekleşen bir dizi çizgisel belirlenimin temelini oluşturmaz: Alanın yapısı aracılığıyla, her şeyden önce kendisi de yeni gelenlerin akışına ilişkin nitel ve nicel özelliklere bağlı olan rekabetin yoğunluğundan kaynaklanan sunulmuş olasılar uzamı içinde gerçekleşen etkiler göz ardı edilemez.

"Katıksız" yazar ya da sanatçı görevi (bu sözcüğü, içerdiği sakıncaları göze alarak kullanıyorum...), "aydın" konumu gibi kısmen toparlayıcı, genellikle ancak pazarın –dolayısıyla "kentsoylu" kesimin– hatta devlet bürokrasisinin kaynaklarının yönünün değiştirilmesiyle gerçekleşebilen bir dizi kopuşlar aracılığıyla "kentsoylu" kesime (sanatçılar anlamında) karşı, daha da somut olarak piyasaya ve devlet bürokrasisine (akademiler, Salon, vd.) karşı oluşturulmuş özgürlük kurumlarıdır.[61] Bunlar, ekonomi ve siyasetten bağımsız uzamlar olarak kültürel üretim alanının oluşturulmasıyla sonuçlanan tüm bir *ortak çalışma*'nın sonuçlarıdır; ama buna karşılık olarak bu özgürleşme çalışması-

nın gerçekleşip sürebilmesi, ancak, kazanca ilgi duymama ve riskli yatırımlara eğilim ve hazır gelir gibi bu eğilimlerin (dış) koşullarını oluşturan özellikler türünden gerekli yetilere sahip bir etken kişinin bu göreve gelmesiyle olanak kazanır. Bu anlamda, yazar ve sanatçı uğraşının bir ürünü olduğu ortak buluş, her zaman yeniden ele alınmak zorundadır.

Bununla birlikte, geçmişteki buluşların kurumsallaşması ve amacını yine kendisinin oluşturduğu bir Kültürel üretim etkinliğinin ve bunun içerdiği özgürleşme eğiliminin giderek daha fazla tanınması, bu sürekli yeniden buluşun bedelini giderek azaltma eğilimi ortaya koyar. Özerkleşme süreci ne kadar ilerlerse, konumu *üretmek* için gerekli olan özellikleri elinde bulundurmaksızın –ya da bunların tümüne veya aynı derecede sahip olunmaksızın– "katıksız" üreticinin konumuna yerleşmek o kadar olanak kazanır; dahası, başka bir anlatımla en "özerk" konumlara yönelen yeniler, geçmişin az çok kahramansı özveri ve kopuşlarından (bunlara yöneltikleri derin saygı aracılığıyla sembolik kazançları ellerine geçirerek) kendilerini kurtarabilirler.

Üreticilerle, bunlara parasal destek sağlayan toplumsal grup (koleksiyoncular, izleyiciler, mesenler, vd.) arasında dolaysız bir ilişki kurmaya çalışmak, bir öbeğin veya kurumun çıkar ve değerlerinden az çok bağımsız ürünler üretmek için alanın mantığının bu grup ya da kurumun sağladığı kaynaklardan yararlanılabilmesine olanak tanıdığını göz ardı etmektir. Yüksek bir özerklik derecesine ulaşmış yazınsal (vd.) alanın sunduğu tümüyle sıradışı türden görevler, kurumsallaşma düzeyinin en alt basamağında yer almalarını, nesnel çelişkiler sunan yansız amaçlarına borçludur. Bunlar, bu düzeyde, önce, sözgelimi öncü kesimin sözcükleri ya da lanetlenmiş sanatçıyla onun kahramansı söylencelerinin, bir özgürlük ve eleştiri geleneğinin bileşenleri niteliğindeki örnek değişmeceler biçiminde; daha sonra ve özellikle de, "Dışarlanmışlar Salonu"nun veya öncü kesimin küçük dergisinin ve özgürleşme ve yıkıcılık çabalarına, kendilerini tasarlanılabilir kılan kışkırtma ve ödülleri kazandırabilecek rekabet düzeneklerinin bir örneğini oluşturabileceği ***karşı-kurumsal kurumlar*** biçiminde yer alırlar. Böylece, sözgeli-

mi "J'accuse"ün örneğini oluşturduğu yalvaçsı kınama eylemleri, Zola'dan ve belki de özellikle Sartre'tan sonra aydın kişiliğinin bileşenleri arasında o kadar köklü bir yer bulmuşlardır ki, düşünsel alan içinde bir konumu –özellikle egemen bir konumu– amaçlayan herkese kendilerini kabul ettirirler. Kurumlar karşısındaki özgürlüklerin kendine kurumlar içinde bir yer bulabildiği çelişkili bir evrendir bu.

Oluşturulmuş Yörünge

Bitmiş bir yaşamöyküsünün, bilimsel yöntemin neden ancak en son evresini oluşturabileceği anlaşılmaktadır: Gerçekten de, bunun yeniden oluşturmayı amaçladığı *toplumsal yörünge*, ardışık uzamlar içinde aynı etken kişi ya da etken kişi öbeklerince sırasıyla yerleşilen *bir dizi konum* biçiminde tanımlanır (aynı durum, yapısal bir geçmişten başka bir geçmişi olmayan bir kurum için de geçerlidir: Adsal değişmezlik yanılgısı, adsal bakımdan değişmeyen konumların toplumsal değerinin, alanın geçmişinin farklı anlarında değişikliklere uğrayabileceğini göz ardı etmekten kaynaklanır). Bu uzam içinde, *yatırımlar* ve *yer değiştirmeler*, daha kesin bir anlatımla alan içinde etkin olan farklı sermaye türlerinin yapısı ve dağılımına ilişkin ardışık durumlar içinde benimsenmenin özgül sermayesi olarak ekonomik ve sembolik sermaye gibi görülen yaşamöyküsel olayların *anlam* ve toplumsal değeri, her an, alanın yapısına denk düşen durumlarca belirlenir. Bir mesleği veya yaşamı, sürekliliği belki de toplumca tanınmış bir adın sürekliliğinden başka bir şey olmayan bir "özne"yle olan çağrışım dışında başka bir bağ kurulmaksızın, ardışık olayların tek ve kendine yeterli bir dizisi gibi anlamaya çalışmak, neredeyse, metro ağının yapısını, bir başka deyişle farklı istasyonlar arasındaki nesnel bağıntıların ana örneğini göz önünde bulundurmaksızın burada yapılan bir yolculuğun gerekçesini açıklamaya çalışmak kadar saçmadır.

Her toplumsal yörünge, içinde *habitus*'un eğilimlerinin dile getirildiği toplumsal uzamın özel bir biçimde aşılması olarak anlaşılmalıdır; birbirlerinin yerine koyulabilir konumların az

çok geniş bütününün dışarlanmasını ve böylelikle de başlangıçta uyuşum gösteren olasılar yelpazesinin geri dönüşsüz bir biçimde daralmasını içermesi bakımından yeni bir konuma doğru yapılan her yer değişikliği, bu kesin seçeneklerin sayısıyla, bir yaşamın öyküsünü simgeleyen ağacın sayısız ölü dallara ayrılmasıyla ölçülebilen *toplumsal yaşlanma* süreci içinde, bir evreyi gösterir.

Böylece, kişisel geçmişlerin bulanıklığının yerine, kültürel üretim alanı içinde *kuşaklar arası yörünge aileleri* (ya da özgül eskimeye ilişkin belirgin biçimler) getirilebilir. Bir yanda, kültürel üretim alanının aynı kesimi içinde kendi sınırlarını belirleyen ve sermayenin az çok önemli bir birikimine denk düşen yer değiştirmeler: sembolik bakımdan egemen kesim içinde yer alan sanatçılar için tanınma sermayesi, türedışı kesim içinde yer alanlar için ekonomik sermaye; öte yanda kesimde bir değişimi ve özgül bir sermaye türünün bir başkasına dönüşmesini –söz gelimi, psikolojik romana yönelen sembolist şairler– veya sembolik sermayenin de ekonomik sermayeye dönüşmesini –şiirden, töre romanı veya tiyatroya ya da daha da belirgin bir biçimde kabare ya da bölümceye geçiş durumunda– içeren yer değiştirmeler vardır.

Ve, *kuşaklar arası* yörüngelerin, kültürel üretim alanı içindeki birçok büyük sınıfları da aynı biçimde ayırt edilebilir: Bir yanda, *doğrudan* (halk sınıflarından ya da orta sınıfın ücretli kesimlerinden gelen) veya *çapraz* (genellikle soy içinde önemli bir kopuş, örneğin babanın ölümü ya da iflası sonucunda ticaret ya da zanaatla uğraşan küçük kentsoylu sınıftan, hatta köylü sınıftan çıkan yazarlar) nitelik sunabilen *yükselen* yörüngeler; öte yanda, zamansal bakımdan egemen, kültürel bakımdan da egemen olunan konumlardan (iş dünyasının büyük kentsoyluları) veya ekonomik ve kültürel sermaye bakımlarından hemen hemen aynı değerde olan ("yetenekler": hekimler, avukatlar, vd.) ara konumlardan yola çıkarak kültürel üretim alanına varan yetke alanı içindeki *enlemesine* –yatay, ama bir anlamda da inen– yörüngeler vardır; bunlara bir de *sonuçsuz yer değiştirmeler*'i eklemek gerekir. (Tam anlamıyla açık olmak gerekirse, yörüngeleri, kültürel üretim alanı içinde varış noktalarına göre de, daha açık bir deyişle, zamansal bakımdan egemen ve kültürel ba-

kımdan egemen olunan veya tersi ya da yansız bir konum içinde de ayırmak gerekir: Sözgelimi ikinci kuşak aydınların görünüşte sonuçsuz kalan hareketleri, kültürel üretim alanının her iki ucunda gidip gelen bir yer değiştirme içerebilirler.)

Kuşaklar arası yörüngelerle kuşaklar içi yörüngeler arasındaki olası bağlantıların eksiksiz bir dizelgesi içinde, kuşaklar arası yükselen yörüngeleri, özellikle çapraz yörüngeleri yönlendiren bağıntı gibi sembolik bakımdan egemen uçtan sembolik bakımdan egemen olunan uca, bir başka deyişle ana türlerin alt türlerine veya alt biçimlerine (bölgesel roman, halk romanı, vd.) götüren kuşaklar içi yörüngeler içinde sürme olasılığı en fazla olanlar, ancak bu durumda ayrılabilir.

Böylece ele alınan yaşamöyküsü incelemesi, yapıtın zaman içindeki evriminin ilkelerini ortaya çıkarabilir: Gerçekten de, her yazarın (vd.) –ve rakiplerinin bütününün–, içinde yer aldığı konumun ve bu konumun olası geleceğinin nesnel gerçeğini görmesini sağlayan olumlu ya da olumsuz yaptırımlar, başarılar veya başarısızlıklar, yüreklendirmeler ya da uyarılar, benimseme veya dışarlama kuşkusuz "yaratıcı tasarı"nın sürekli yeniden tanımının kendini kabul ettirdiği aracılıklardan birisidir; başarısızlık, yeni koşullara uyma ya da alanın dışına çekilmeyi özendirirken benimsenme başlangıçtaki tutkuları güçlendirir ve özgür bırakır.

Toplumsal kimlik, olasıların belirlediği bir hakkı içerir. Konumuna bağlı olarak kendisine tanınan sembolik sermayeye göre, her yazar (vd.) geçerli olasıların belirli bir bütününü, bir başka deyişle belli bir alan içinde, zamanın belli bir anında, nesnel olarak sunulan olasıların belirli bir kesimini kendine bağlanmış olarak görür. Kimileri için hoş görülen şeyin, bu kişilerin bir iddialı ya da deli gibi görünmeksizin usa uygun bir biçimde yapmakta bir sakınca görmeyeceği şeyin toplumsal tanımı, devletin güvencesi altında olan tüm *atama* ya da karar biçimleri gibi kamusal veya resmî ya da tersine yarı resmî, hatta üstü kapalı ve neredeyse algılanamaz bir nitelik taşıyabilen her türlü kuralsızlık ya da titizlik, olumsuz veya olumlu uyarılar (soyluluk sorumluluktur) aracılığıyla kendini belli eder. Ve benimseme ya da kınamanın gerçekten büyüleyici etkisi aracılı-

ğıyla, yetke kurumlarının kararlarının kendi gerekçelerini üretmeye yöneldikleri bilinmektedir.

Hemen geçerli olarak algılandıkları için doğal gibi görülen esinlerin kökeninde yer alan olasıya ilişkin bu hak, sözgelimi bir topluluk içinde kişinin kendisine tanıyabileceği *yeri* –daha açık bir söyleyişle, içine yerleşilebilecek merkezi ya da ikinci dereceden, yüksek ya da alçak, göz önünde veya gizli, vd. yerleri, kurallara uygun bir biçimde içine yerleşilecek uzamın boyutlarını ve (başkalarından) alınacak zamanı– belirleyen, neredeyse özdeksel *önemlilik* duygusunu temellendirir. Bir yazarın (vd.), olasılar uzamıyla her an sürdürdüğü öznel bağıntı, bu anda kendisine kurallara uygun olarak verilen olasılara ve aynı zamanda kendisi de olasılar üzerinde belli bir hak içeren bir konum içinde daha başlangıçta oluşmuş *habitus*'una sıkı sıkıya bağlıdır. Toplumsal bakımdan benimsenmeye ve bir tüzeye bağlanmaya yönelik tüm biçimler, yüksek bir toplumsal kökene, parlak bir okul başarısına ya da yazarların durumunda benzerlerinin onayına ilişkin bütün biçimler, en az karşılaşılan olasılara ulaşma hakkını ve bu *güvence* aracılığıyla, bunları uygulamada gerçekleştirmek için gerekli olan öznel yeteneği çoğaltırlar.

Habitus *ve Olasılar*

En sakıncalı konumlara yönelmeye duyulan eğilimi ve özellikle bu konumları kalıcı bir biçimde kısa vadeli her türlü ekonomik çıkarın dışında tutabilme yetisi, büyük bir oranda, önemli bir ekonomik ve sembolik sermayeye sahip olunmasına bağlı kalır. Bunun nedeni, öncelikle ekonomik sermayenin, ekonomik zorunluluk karşısında özgürlük koşullarını sağlamasıdır ve hazır gelir de kuşkusuz satışın yerini alabilecek en yetkin seçeneklerden birisidir. Gerçekten de en tehlikeli konumlarda, bu konumların sağlayabileceği sembolik kazançları elde edebilmek için yeterince kalmayı başarabilenler, temelde, aynı zamanda yaşamlarını sürdürebilmek için ikinci bir uğraşa atılmak zorunluluğu bulunmayan en tuzu kurular arasından çıkar. Bu durum, töre romanı gibi daha fazla gelir getiren yazınsal etkin-

likler adına er ya da geç şiiri bırakmak ya da daha baştan zamanlarının bir bölümünü tiyatro veya romana ayırmak zorunda kalan küçük kentsoylu kökenli birçok şairin (François Coppée, Catulle Mendès ya da Jean Aicard[62] gibi) zıttıdır. Aynı biçimde, anlaşılmazlıkları çözümleyen eskime, erişkin bohem yaşamın seçmeci ve geçici yadsımalarını acımasız bir başarısızlığa dönüştürdüğünde, sıradan bir kökene sahip olan yazarlar, yazını sıradan bir etkinliğe dönüştüren "sanayi yazını"na daha bir istekle boyun eğerler; yeter ki karşı aydın başkaldırı bunlar arasında sözünü en sakınmaz olanları, siyasal polemiklerin en aşağılık çabalarına yönlendiren dönüşlere ve yadsımalara zorlamasın.

Ama, özellikle soylu bir kökene bağlanan yaşam koşulları, gözüpeklik ve özdeksel çıkarlara ilgi duymama gibi eğilimleri ya da toplumsal yönelim duygusunu ve öncü kesimin en sakıncalı görevleriyle en sakıncalı yatırımlara yönlendiren yeni aşamalanmaları sezme becerisini elverişli kılar; çünkü bu görevler, istemi önceler ama aynı zamanda, genellikle sembolik bakımdan en azından ilk yatırımcılar için uzun vadede en verimli olanlardır. *Yatırım anlayışı*, görünüşte toplumsal ve coğrafi kökenle en sıkı bağlar taşıyan eğilimlerden birisidir ve dolayısıyla, bununla bağlantılı olan toplumsal sermaye aracılığıyla, toplumsal kökenler arasındaki karşıtlığı, özellikle de Parisli ve taşralı karşıtlığını alanın mantığı içinde etkili kılan aracı durumlardan birisidir.[63]

Genel olarak, yeni konumlara ilk yönelenler, ekonomik, kültürel ve toplumsal sermaye bakımından en zengin olanlardır (tüm alanlarda, ekonomide olduğu kadar bilimlerde de doğrulanmış bir savdır bu): Paul Bourget'nin çevresinde sembolist şiiri bırakıp, natüralist roman geleneğinden kopuş içinde ve kültürlü okur kitlesinin beklentilerini daha çok karşılayan yeni bir roman biçimine yönelen yazarlar bu durumu örneklendirir. Tersine, halk kökenli ya da küçük kentsoylu sınıflardan çıkan yazarlarla taşralıları veya yabancıları egemen konumların sağladığı kazançların, bu konumların yaptığı çekici etkiden (örneğin natüralist roman söz konusu olduğunda bu konumların sağladığı ekonomik kazançlar ya da sembolist şiirin durumunda getirebilecekleri sembolik kazançlar nedeniyle) ve sahne ol-

dukları yoğun rekabetten dolayı azalma eğilimi gösterdikleri sırada bile bu konumlara yönlendiren şey, toplumsal veya coğrafi uzaklığa bağlı yetersiz yatırım duygusudur. En birikimlilerin terk ettikleri bir sırada, kötüleşen ya da sarsılmakta olan konumlarda ayak diretmeye de bu yetersiz yatırım duygusu yüreklendirir; veya egemen yerlerin çekiciliğiyle, kişileri çatışkılı konumlara iten de bu duygudur; kişiler eğilimlerini buralara yönlendirerek kendi "doğal ortamlarını" çok geç, daha açık bir deyişle, alanın güçlerinin etkisiyle ve sürgün cezası çekiyormuşçasına çok zaman yitirdikten sonra fark ederler

Bunun en yetkin örneğini Léon Cladel (1835-1892) oluşturur; Montauban'ın saraçlarından birisi, "kentsoylu sınıfa geçen bir zanaatçı", çalışma tutkunu ve toprak sahibi bir babanın oğludur. "Tek kalıtçısını saygın bir kişi yapmak" amacıyla, babası onu dokuz yaşında Montauban'nın rahip okuluna verir: Toulouse'da hukuk eğitimi aldıktan sonra, Cladel, Montauban'ın dava vekili olur. Burada tiksinti duygularıyla köylüleri ve onların maddi çıkara düşkünlüklerini görür; daha sonra bohem bir yaşantı sürdüğü Paris'e gider, sonra "savaşmaktan yorgun, karamsar ve yalnız, yenilmekten bezgin olarak" Quercy'ye döner; ama yeniden geri döneceği "Paris'ten vazgeçemez"; Parnas hareketine katılır, bir roman yazar, bir yayıncı bulur, annesinin yardımıyla ve onun kendisine verdiği üç yüz frankla Baudelaire' e bir önsöz yazdırır, ardından sefalet içinde geçen yedi yıllık bir bohem yaşantının ardından doğduğu topraklara, Quercy'ye döner, kendini bölgesel romana verir.[64] Bu sonsuz *sürgün*'ün yapıtları, başlangıçta yer alan ama aynı zamanda varış noktasını da oluşturacak olan eğilimlerle, amaçlanan ve zaman zaman ulaşılan konumlar arasındaki çatışkıların damgasını taşır: "İddiası, Latinlik kokan ve köy Hercules'lerinin yurdu Quercy'yi, bir tür antik ve barbar bir kahramanlık 'destanı' havası içinde örneklendirmektir. Kızgın köylüler içinden köy şampiyonlarının küstah pozlarını ayıklayarak, Cladel, Hugo ve Leconte de Lisle'in alçakgönüllü rakipleri arasına girmeyi umuyordu. *Iliada* ve *Odysseia*'nın tumturaklı veya Rabelais'ye özgü bir dille kaleme alınmış öykünmeleri olan tuhaf öyküler, *Ompdrailles*, *La Fête votive de Bartholoné-Porte-Glaive* böyle doğdu.[65]"

İçinde varlıklarını korumanın hiç de kolay olmadığı konumlara yerleşenler, Cladel'in durumunda olduğu gibi kendilerini aşan görevlerden dışarlandıktan sonra ortaya çıkan *yapısal* bir *double bind*'e boyun eğerler. Bu aykırı ikili baskı, genellikle bir anın "mucize" kişilerini, çarpıcı bir tutarsızlıktaki tasarılara tutsak eder; bu tasarılar, kendilerini bir değer olarak saymayan bir evrenin değerlerine bir tür sungu niteliği taşıyan özyıkımlı öykülerdir. Sözgelimi yansılama ve engellenemez benimseme arasında gidip gelen, Quercy'nin köylülerine Leconte de Lisle' in diliyle seslenme tasarısı gibi. Ve *Celui-de-la-Croix-aux-Bœufs*'ün (1871) önsözünde, Léon Cladel benzeri çelişkilerin tüm kurbanlarının paylaştığı umarsız bir açık görüşlülükle –yararcı bir etkisi olmayan– içini parçalayan çelişkiyi kendisi açıklar: "İçgüdüsel olarak en halktan kişi ve çevrelerin incelemesine sürüklenmiştim ve öte yandan biçemin güzelliklerinin tutkulu bir âşığıydım; er ya da geç kaba ile ince arasında bir savaşın çıkması nerdeyse kaçınılmaz bir durumdu.[66]" Her zaman kararsız olan Cladel, parnasçılar (kendisini, köylülerin dostu Courbet'nin yanına iten) arasında bir köylü ve doğduğu toprakların köylülerinin gözünde de bir küçük kentsoyludur. İçine kapanmak zorunda kaldığı ve yeniden canlandırma ereğinin, yerini, köylülerin vahşiliğiyle kötülüğüne bıraktığı köy romanının biçiminin, hatta içeriğinin uyumsuz bir yörüngenin çelişkili gerçeğini dile getirmesinde şaşırtıcı hiçbir yan yoktur: "Bu baldırıçıplak çocuk, bu baldırıçıplak düşçü, halkçı davranışlara ve köy eylemlerine doğuştan bir sevgi duyuyordu. Oysa, eğer daha baştan ve dolantılı yollara sapmadan, bunları usta ressamların fark edilmesini sağlayan fırça darbelerinin açıklığıyla yansıtmayı denemiş olsaydı, belki de daha baştan içinde yer aldığı genç kuşak arasında en göz alıcı konumlardan birisini edinebilirdi.[67]" Onun durumu, bundan daha iyi dile getirilemezdi...

Kendilerini halkın yanma iten Parisli ve kentsoylu sanatçı ve yazarlarla karşılaştırılmaları sonucunda, halk sınıfından ya da taşranın küçük kentsoylularından kaynaklanan yazar ve sanatçılar, kişiliklerini olumsuz bir biçimde ayıran şeyleri vurgulamaya, hatta kimi sıradışı durumlarda Courbet'nin yaptığı gibi taş-

ralı şivelerini, ağızlarını ve "halk"a özgü biçemlerini üstlenip savunmaya yönelirler. "Champfleury'nin [Courbet ve Cladel'in dostu, gerçekçi romancı] yaptığı betimlemeye göre, bir akım olarak gerçekçiliğe yataklık eden Paris'teki Alman Birahanesi de, köylü tavırlarının ve içten bir neşenin egemen olduğu bir başkaldıranlar köyüydü. Bu akımın öncüsü Courbet bir 'yol arkadaşı'ydı; insanların elini sıkıyor, bol bol konuşup, yiyip içiyordu. Bir köylü gibi güçlü ve inatçıydı; otuzlu ve kırklı yılların züppe kişiliğinin tam bir karşıtıydı. Paris'te *bilinçli olarak halka özgü* bir davranış biçimi sergiliyordu; *saklamadan taşra ağzıyla konuşuyor*, halktan bir kişi gibi sigara içiyor, şarkı söylüyor ve şakalar yapıyordu. Gözlemciler, halka ve köylülere özgü serbestlik içeren tekniğinden etkilenmişlerdi [...]. Du Camp, onun tablolarını 'ayakkabı boyar gibi' yaptığını yazıyordu.[68]"

Bu özümlenmeleri olanaksız sonradan görmeler, öncekilerin gösterdikleri *kaynaşma* girişimlerinin başarısız kalması ölçüsünde bu ikiyüzlü çabaya daha bir inançla sarıldılar. Böylece, kendisi de taşralı küçük bir kentsoylu kesimden çıkmış olan Champfleury, uzun bir süre "iki eğilim: Monnier'ye özgü bir gerçekçilikle romantik ve duygusal Alman şiiri arasında bocaladıktan[69]" sonra, ilk girişimlerinin başarısızlığa uğraması ve özellikle de kendini "halk" yanına, bir başka deyişle o anda geçerli olan sanatın dışarladığı şeylerin ve o sırada bunlara yönelik "gerçekçi" olarak kabul edilen inceleme yaklaşımlarının dışına atan farklılığın ayrımına vardığı için, kendini etken gerçekçiliğin saflarında buldu. Ve "halk"a bu zorunlu geri dönüş, en az bölgesel yazını savunan yazarların kendi "toprakları"na kapanması kadar karmaşık ve kuşkuludur: Kentsoylu aydınların özgürleştirici girişimler ve kararlı bir halk yandaşlığı karşısında duyduğu düşmanlık, aydınlar alanı içindeki ilişkilerin düşsel bir izdüşümünden başka bir şey olmayan karşı aydın, az çok tutucu bir halkçılık anlayışını yüreklendirmiş olabilir.

Yine Champfleury'nin yörüngesi içinde bu alan etkisinin bir başka belirgin örneğiyle karşılaşılır: 1850'lerin gerçekçi genç yazarlarının öncüsü ve yazınla resimde gerçekçi akımın "kuramcısı" olduktan sonra, Champfleury giderek Flaubert'in, ardından Goncourt Kardeşler'in ve Zola'nın gölgesinde kaldı.

Sèvres Ulusal Yapımevi'nde memurluk yaptı, halkçı resim ve yazının tarih yazarlığını üstlendi, bir dizi yeni yönelim ve geri dönüşün ardından meslek yaşantısını İkinci İmparatorluk döneminde halk bilgeliğinin –ve, öncelikle de, halk sanatları ve geleneklerine duyulan derin saygı içinde ortaya çıkan aşamalanmalardan vazgeçilmesinin– yüceltilmesine dayalı bir tutuculuğun resmi kuramcısı (1867'de Légion d'honneur madalyası aldı) olarak tamamladı.[70]

Konumların ve Eğilimlerin Eytişimi

Böylece, belli bir toplumsal kökenle birleşen eğilimler, ancak, bir yandan içinde yer alanların konumları ve tutum belirlemeleri aracılığıyla kendilerini gösteren olasıların yapısına, öte yandan bu olasıların algılanması ve değerlendirilmesini yönlendiren, alan içinde yerleşilen konuma (kendisi de eğilimlere, dolayısıyla başarı ya da başarısızlık duygusunu niteliğiyle yörüngeye bağlı olan bu konumla bağlantısı aracılığıyla) bağlı olarak gerçekleşir: Böylece aynı eğilimler, belirlenimlerinde göz önünde bulundurulması gereken alanın durumuna göre son derece farklı estetik veya siyasal tutum belirlemelere yol açabilir.[71] Yazında ya da resimde, gerçekçiliği bulucularının veya savunucularının, sözgelimi Champfleury ya da Courbet'nin içinden çıktığı toplumsal grupların belirgin özelliklerine –öncelikle de köylülük– doğrudan bağlamayı amaçlayan girişimlerin sonuçsuz kalması buradan kaynaklanır. Gerçekçi ressam ve yazarların eğilimleri, ancak sanatsal alanın belli bir durumu içinde başka sanatsal konumlarla ve yine toplumsal bakımdan nitelendirilen bu konumlarda yer alanlarla bağlantılı olarak belirlenir; bir başka yerde ve başka bir zamanda farklı bir biçimde ortaya çıkabilecek olan bu eğilimler, "kentsoylu" sanatla sanatçılara (ya da bunları destekleyen "tinselci" eleştiriye) ve bunlar aracılığıyla "kentsoylular"a karşı, bu yapıda iç içe geçmiş estetik ve siyasal bir başkaldırıyı dile getirmenin en yetkin biçimi olarak ortaya çıkan bir sanat biçimi içinde açıklanır.[72]

Konumlar ve eğilimler arasındaki bağıntı, kuşkusuz iki

yönlüdür. Eğilimler dizgesi olarak *habitus*'lar, ancak toplumsal bakımdan belirgin konumlarca (birçoklarının yanı sıra, bu konumlarda yer alanların, kendilerini algılama olanağı bulduğu toplumsal özellikleriyle) belirlenmiş bir yapıyla olan bağlantıları içinde tam anlamıyla gerçekleşir; ama tersine, konumlar içinde yer alan şu ya da bu potansiyeller, kendileri de konumlara az çok yetkin bir biçimde uyarlanmış eğilimler aracılığıyla gerçekleşirler. Böylece, sözgelimi Théâtre de l'œuvre'ü Théâtre-Libre'den ayıran farklılıkları yalnızca kurucularının, Parisli bir kentsoylunun oğlu ve bir dereceye kadar eğitimli Lugné-Poe ile kendi kendini yetiştirmiş taşralı bir küçük kentsoylu olan Antoine'ın *habitus*'ları arasındaki farklılıklara bakarak anlamak nasıl olanaksız görünüyorsa, bu farklılığı her iki kurumun yapısal konumlarından yola çıkarak açıklayabilmek de o kadar olanaksızdır: Bunların, en azından kökenlerinde kurucularının eğilimlerini yineliyor görünmelerinin nedeni –her şeyden önce de savunucularının özelliklerinden ötürü–, daha çok kentsoylu olan sembolizmle, küçük kentsoyluluğa daha yakın olan natüralizm arasındaki karşıtlıkla belirginleşen alanın belli bir durumu içindeki gerçekleşimler olmasından kaynaklanır. Natüralistlerle birlikte ve bunların kuramsal desteğiyle kendini kentsoylu tiyatroya karşı olarak tanımlayan Antoine, sahnelemede dizgeli bir dönüşüm, tutarlı bir karardan kaynaklanan *özgül* bir devrim önerir: Kişilikler karşısında çevreyi, belirlenen metin karşısında belirleyici bağlamı öne çıkararak sahneyi, "yalnızca sahneye koyanın egemen olduğu kendi içinde tutarlı ve bütün bir evren[73]"e dönüştürür. Tersine, kendini kentsoylu tiyatroya göre ama aynı zamanda Antoine'ın yeniliklerine göre de konumlandıran Lugné-Poe'nun "karmakarışık ve verimli" doğrultusu, "ince buluşlar ve aldırışsızlık karışımı" gibi betimlenen ve "yer yer laf ebesi, yer yer seçkinci" bir tasarıdan kaynaklanıp anarşistlerle gizemcileri birbirlerine yaklaştıran bir izleyici kitlesini bir araya getirir.[74]

Kısacası, eğilimler arasındaki karşıtlık, eksiksiz tanımını, bir başka deyişle tam anlamıyla tarihsel niteliğini, özel bir uzam içinde kazanır: Bu karşıtlık, bir yanda kimi nitelikleriyle vodvile yaklaşan bir "yaşam kesiti", öte yanda Mallarmé'nin dile getirdiği birkaç düzeyli yapıt düşüncesinden esinlenen titiz araş-

tırmalarla, birbirlerine uygun olan gazeteler ve eleştirmenler, oyunları sahnelenen yazarlar ve yapıtların içeriği arasında, bu uzam içinde her yerde ortaya çıkan bir karşıtlıklar dizisi biçimine bürünür. Bu durumun da akla getirdiği gibi, her şey, *doğmakta olan bir konuma*, bitmiş, oturmuş değil de baştan yapılması gereken, dolayısıyla kendi kurallarını içinde bulunanlara benimsettirebilecek bir konuma gereksinim duyulduğunda, eğilimlerin ağırlığının –dolayısıyla "toplumsal köken"in açıklamalı gücünün– son derece büyüdüğünü varsaymaya olanak tanımaktadır; ve daha genel düzlemde de, eğilimlere tanınan özgürlüğün, alanın durumuna (ve özellikle özerkliğine), alan içinde yerleşilen konuma ve buna denk düşen göreve göre değişiklikler gösterdiği varsayılabilir.

Eğilimlerden tutum belirlemeleri çıkarsamak olanaklı değilse, bunları doğrudan konumlara yaklaştıramayız. Böylece, özellikle olumsuz bir *konum özdeşliği*, yaklaştırım ve alışverişleri elverişli kılma eğilimi gösterse bile, yazınsal ya da sanatsal bir grubu oluşturmada yetersiz kalır. Bu duruma en iyi, Cassagne'ın[75] gösterdiği gibi, saygı ve yakınlık ilişkileriyle birbirlerine bağlı olan sanat için sanat yanlılarında tanık olunur: Gautier, perşembe günleri verdiği akşam yemeklerine Flaubert'i, Théodore de Banville'i, Goncourt Kardeşler'i ve Baudelaire'i çağırır; Flaubert ve Baudelaire arasındaki yakınlık, yazma hemen hemen aynı zamanda başlamalarından ve neredeyse aynı süreci izlemelerinden kaynaklanır; Goncourt Kardeşler ve Flaubert birbirlerine son derece değer vermektedir ve Goncourt Kardeşler, Bouilhet'yi Flaubert'in evinde tanırlar; Théodore de Banville ve Baudelaire eski dostlardır; Baudelaire'in, Banville'in ve Leconte de Lisle'in yakın dostu Louis Ménard, Renan'ın içli dışlı dostları arasına katılır; Barbey d'Aurevilly, Baudelaire'in en ateşli savunucularından birisidir. Alan etkisi, nesnel uzam içinde benzer veya yakın konumda bulunanları birbirlerine yaklaştırmaya elverişli koşulları yaratır; ama bu yaklaştırım, en ünlü yazınsal ve sanatsal toplulukların, az çok gürültülü kopuşlar içinde ve bunlar aracılığıyla dağılmalarına değin büyük sembolik kazançlar bile elde ettiği *birlik etkisi*'nin ortaya çıkma koşulu olan bir birlik içinde bir araya gelinmesini sağlamaya yetmez.

Kentsoylu tiyatro gibi, özellikle ekonomik bakımdan egemen konumda yer alanlar son derece türdeşken, öncelikle olumsuz bir biçimde, egemen konumlarla karşıtlığı içinde tanımlanan öncü konumlar, *sembolik sermayenin ilk birikim* aşamasında, çıkarları bir an için birbirlerine yaklaşıp ardından farklı yönlerde uzaklaşan, kökenleri ve eğilimleri bakımından son derece farklı yazarları bir süre için bir araya getirirler.[76] Tek başlarına, olumsuz tutarlılıklarının yoğun, genellikle bir öndere bağlılıkla yoğunluk kazanan bir duygusal dayanışmadan güç aldığı bu egemen olunan topluluklar, tanındıklarında, görünürde bir çelişkiyle bunalıma girme eğilimi gösterirler; bunların sembolik kazançları genellikle, tek bir kişiye değilse bile küçük bir gruba yarar ve uyumun olumsuz güçleri zayıflar: Topluluk içinde konumlar arasındaki farklılıklar ve özellikle de başlangıçtaki karşıtsal birliğin, aşılmalarına ve yüceltilmelerine olanak tanıdığı toplumsal farklılıklar ve okul farklılıkları, birikmiş sembolik sermayenin kazançlarına eşit olmayan bir katılıma dönüşür. Benimsenme ve başarının yeni, eğilimleri bakımından birincilerden çok farklı ikinci bir yandaşlar kuşağını kendisine çekmesi ölçüsünde, tanınmamış ilk kurucuları adına daha da acılı bir deneyim söz konusudur; yeni yandaşlar, payın bölüşümüne bazen ilk hissedarlardan daha etkin bir biçimde katılır.

Bu benimsenmeyi başarmış öncü toplulukların oluşması ve ayrışması süreci örneği, izlenimcilerin tarihi[77] içinde, ama aynı zamanda sembolistler ile dekadanların giderek birbirlerinden ayrılmaları içinde de yetkin bir örneğini bulur. Alan içinde çok az belirtili bir konumdan yola çıkan ve natüralizm ile parnasa göre özdeş bir karşıtlık içinde tanımlanan –önderleri Verlaine ve Mallarmé'nin her ikisi de bu nedenle dışarlanmışlardır– dekadan ve sembolistler, eksiksiz bir toplumsal var oluşa ulaşmaları ölçüsünde birbirlerinden ayrılırlar. Daha çok gözetilen çevrelerden (bir başka deyişle orta sınıftan veya büyük kentsoylularla aksoylu çevrelerden) kaynaklanan ve önemli bir okul birikimine sahip olan sembolistler, genellikle zanaatçı ailelerden çıkan ve hemen hemen okul birikimi hiç olmayan dekadanlar-

la, salonlarla (Mallarmé'nin salı salonları gibi) kafelerin, Seine nehrinin sağ yakasının, sol yaka ve bohemlerle karşıtlaşmasına benzeyen bir karşıtlık içine girer, ve bu karşıtlık, estetik düzlemde, açık bir kurama ve tüm eski biçimlerinden kararlı bir kopuşa dayalı hermesçiliğin, "sağduyu" ve "nayifliğe" dayalı "açıklık" ve "yalınlık"la karşıtlaşmasına benzer; siyasette, sembolistler anarşist köktenciliğin kimi parlamalarını da dışarlamaksızın ilgisiz ve karamsar bir görünüm sunarken dekadanlar ilerici, daha doğrusu yenileştirmecidirler.[78]

Gerçek bir yazınsal topluluk, daha açık bir anlatımla sembolik sermayenin birikmesi ve yoğunlaşması aracını (bir adın benimsenmesi, bildiriler ve izlenceler hazırlanması ve düzenli toplantılar gibi kabul edilme törenlerinin yerleştirilmesi ile) oluşturmak için gerekli olan kurumsallaşma sürecinin ilerlemesi ölçüsünde, iki okul arasındaki karşıtlık etkisinin, ilk ayrımları benimsettirerek perçinleyeceği tartışma götürmez: Verlaine yapmacıksızlığı överken (Champfleury'nin, sanat için sanatın karşısına "sanatta içtenliği" getirmesi gibi), içtenliğe ve yalınlığa duyulan Verlaine'ci beğeni, Mallarmé'yi, kuşku götürmeyen bir biçimde, "şiirde gizemin" kapalılığına sürüklemeye katkıda bulunur. Ve toplumsal bakımdan en fazla birikimli dekadanlar, eğilimlerin etkisine temel bir kanıt getirmek istermişçesine, sembolistler (Albert Aurier) ile birleşmek ya da onlara (Ernest Raynaud) yaklaşmak isterken, sembolistler arasında toplumsal kökenleri bakımından dekadanlara en yakın olan René Ghil ve Ajalbert gibi kişiler, birincisi ilerlemeye duyduğu inanç nedeniyle, sonunda bir gerçekçi romancı olan ötekisiyse yapıtları yeterince anlaşılmaz görülmediği için sembolist topluluktan atılır.[79]

Verlaine ve Mallarmé arasındaki karşıtlık, aşamalı bir biçimde oluşan ve 19. yy. boyunca giderek daha fazla kendini gösteren bir bölünmenin, düzenli, kurallara uygun, neredeyse kentsoylu bir yaşam sürdürmek zorunda olan profesyonel yazarla, yazıyı bir boş zaman etkinliği ya da hobi gibi gören hevesli bir kentsoylu olan amatör yazar ya da gazeteciliğin, yayıncılık veya eğitim etkinliğinin sunduğu sıradan mesleklerle yaşamını sürdüren tuhaf ve sefil bohem arasındaki bölünmenin

örnek bir biçimidir. Yapıtlar arasındaki karşıtlık, dile getirdiği ve sembolik bakımdan perçinlediği yaşam biçemleri arasındaki bir karşıtlığa dayanır. Kentsoylu dünyayla bunun değerlerinden kopan ve ilk sırada sanat için sanat yanlılarının geldiği profesyonel yazarlar, bohemden, onun savlarından, tutarsızlıklarından, hatta düzenli bir üretimle uyum göstermeyen karışıklığından da birçok bakımdan kopukturlar. Burada Goncourt Kardeşler'den bir alıntıyı aktarmak yerinde olur: "En iyi tasarımlar, sanki olayların etkinliğinin ve kişinin, çevresindeki olguların uyuşukluğu içindeymişçesine, ancak sessizlik içinde olanaklıdır. Coşkular, imgelemin çalışmasına ters düşer. Büyük, çalkantılı, yüreğe işleyen, dokunaklı... olanı ortaya çıkarmak için düzenli, dingin, bütünlüğü içinde bir kentsoylu durum, basit bir insanın kendi halindeliği gerekir. Kendilerini tutku, sinirli hareketler içinde tüketen kişiler hiçbir zaman tutkulu bir kitap yazamazlar.[80]" İki yazar ulamı arasındaki bu karşıtlık, kuşkusuz, özellikle Komün aracılığıyla kendilerini belli eden, tam anlamıyla siyasal (*tersi söz konusu olamaz*) çatışkıların temelinde yer alır.[81]

"Doğal yerlerinden" kaymış bireyleri bir dizi uyarılar sonucunda buraya döndürmeye yönelik ardışık uyarlamalarla, tüm bir yaşamı, konumlar ve eğilimler, "görev" oluşturmak çabası ve kendini "görev"e hazırlamak gereği arasında karşılaştırmak, incelemenin derinleştirilmesi ölçüsünde, konumlar ve bu konumlar içinde yer alanların özellikleri arasında gözlemlenen uyuma açıklık getirir. Sözgelimi, başka roman kategorileri içinde olduğundan daha sık bir biçimde, egemen olunan sınıflardan ve kadınlar arasından çıkan yazarların ayrıcalığına bırakılmış olan halk romanı içinde bile, bu türü incelemek için başvurulan, birbirlerinden az çok farklılaşmış çeşitli yaklaşımlar, kısacası konum içindeki konumların kendileri de toplumsal ve okul farklılıklarına, yarı yansılamalı ve birbirlerinden en çok uzaklaşmış (en yetkin örneğini Apollinaire'in övdüğü *Fantomas*'nın oluşturduğu) incelemelere bağlıdırlar ve en çok gözetilen yazarların bir ayrıcalığı olma niteliğini taşırlar.[82] Aynı mantık içinde, Rémy Ponton, kentsoylu beğeninin parasal yaptırımlarına doğrudan açık olan bulvar yazarları arasında, halk ya da küçük

kentsoylu sınıflar arasından çıkan yazarların son derece yetersiz bir biçimde temsil edildiklerini, buna karşın komik bir tür olarak hem tuhaf ya da açık seçik sahnelerin basit etkilerine hem de bir tür yarı eleştirel bir özgürlüğe yer veren vodvil içinde çok daha güçlü bir biçimde temsil edildiklerini; hem bulvarı hem de vodvili uygulayan yazarlarınsa, bu iki türün yazarlarının belirgin nitelikleri arasında orta özellikler sunduklarını gözlemler.[83] Kısacası, her türlü belirlenim ve zorunluktan bağışık olan bu dünya içindeki şaşırtıcı uyum, etken kişilerin eğilimleriyle bunların içinde yer aldıkları konumlara damgasını vurmuş gerekler arasında, tümüyle katı bir nitelik sunar. Çünkü, toplumsal bakımdan oluşturulmuş bu uyum, hiçbir toplumsal belirlenim olmadığına ilişkin yanılsamayı elverişli duruma getirecek kadar kusursuzdur.

Kurumun Aşkınlığı

Özerk tasarım dizgelerinin her biri kendi devimselliği içinde sanatçılar, yazarlar, felsefeciler ya da bilim adamlarının eylemlerinden bağımsız bir gelişim gösterdikleri izlenimi sunduklarından, sanatın ya da yazının tarihinin, felsefenin ve bir başka anlamda bilimlerin tarihi gibi tam anlamıyla içsel bir evrim görünümüne bürünebilmesinin nedeni, bu her yeni girenin alan içindeki yerleşik düzeni göz önünde bulundurması gereğidir; ayrıca alana her katılan, bu düzeni kendi içkin kuralıyla birlikte göz önünde bulundurmalıdır ve alanın yerleşik düzeninin tanınması ve benimsettirilmesi (*illusio*), alana her katılana sessizce kabul ettirilir. Araştırmaya, ereğini, genellikle olumsuz doğrultusunu kazandıran itki veya anlatımsal tepi, hem tüzel hem de iletişimsel bir tür *belirli kod* gibi olan, bilinmesi ve tanınması alana girişte gerçek bir giriş bedeli oluşturan olasılar uzamını da göz önünde bulundurmalıdır. Bir dil gibi, bu düzgü fiilen ve hukuken dışarladığı olasılar aracılığıyla hem bir *sansür*, hem de tanımlanmış sınırlar içinde sağladığı sonsuz buluş olasılıklarını kapsayan bir *anlatım aracı* oluşturur; kültürel yapıtların üretim ve dolaşım olasılıklarının –ve aynı zamanda sınırlarının–

toplumsal koşullarını tanımlayan ve hem alanın oluşturucu yapıları içinde *nesnelleşmiş durumda* hem de *habitus*'ların anlıksal yapılarıyla oluşturucu eğilimleri içine *katıştırılmış durumda* var olan algılama, değerlendirme ve anlatım taslaklarının zaman içinde konumlandırılmış ve tarihlendirilmiş bir dizgesi olarak işlev görür.

Özgül çıkarlar (tam olarak müziksel, felsefi, bilimsel, vd.), içinde konuma özgü eğilim ve çıkarların dile geldiği anlatımsal itki ile bu özgül düzgü arasındaki, özellikle de söylenecek ve yapılacak şeylerin, zorla benimsettirilmiş ve bir araya getirilmiş izlenimi uyandıran sorunlar evreni arasındaki bağıntı içinde tanımlanır. Zaman zaman "moda" etkilerine, daha açık bir söyleyişle modaya katılmaya *–interesse**– yönelik kararlı bir isteğe bağlanan şey aslında bir rekabet mantığının ürünüdür ve bu mantık, içinde olup buna bilinçli ya da bilinçsiz bir biçimde katkıda bulunmaya katılmak isteyenleri aynı konular çerçevesinde, aynı amaçlara doğru yönlendirir.

Hem nesneler (belgeler, araçlar, partisyonlar, tablolar, vd.) hem de kişiler (bilgiler, uygulayımlar, beceriler, vd.) içinde yer alan bu düzen, kendisini hedefleyen tüm özel ve koşullara bağlı eylemlerin karşısına *aşkın* bir gerçeklik olarak çıkar: Böylece, Husserl ya da Meinong gibi tam anlamıyla felsefi etkinliği, bilinç içeriklerinin (anlıkbirimler, *noèmes*) bilinç eylemlerine (anlıkedimler, *noèses*), sayının (tinsel) hesap işlemlerine indirgenemezliği üzerine kuranlarda veya Popper ve daha birçokları gibi düşünceler dünyasının, bu dünyanın işleyişinin ve geleceğinin bilgili kişiler karşısındaki özerkliğini savunanlarda açıkça belirtilen veya henüz belirtileri tam olmayan bir Eflatunculuğun temellerinin görüntüsünü sağlar.[84] Gerçekten de, bireysel bilinç ve istemlere aşkın kendi yasaları olmakla birlikte, özdekselleşmiş ve katışık durumda (bir tür tarihsel aşkınlık gibi işlev gören bir *habitus* biçimi altında) var olan kültürel kalıt, ancak kültürel üretim alanlarının (sanatsal alan, vd.) sahne olduğu çatışmalar aracılığıyla, bir başka deyişle kültürel üretimin sürekli canlılığını sağlamaya yatkın ve yetkin etmenlerce ve bunlar için gerçek anlamda (yani bir *aktif* olarak) var olabilir ve varlığım sürdürebilir.

* Latince "ilgilendirmek." (Ç.N.)

Böylece, Husserl ve onu izleyen başkalarının içinde felsefenin gerçek konusunu yakaladıklarını sandıkları ne fizik ne de tinsel nitelikler taşıyan bu "üçüncü dünya", tüm bireysel sahiplenmelerin ötesinde, buna yönelik rekabet içinde bile, varlıklarını korumak ve sürdürmek zorundadırlar: Herkeste içkin olduğu için her bireye aşkın olan bu ortak tarihin ürünü, kendisine bağlanan tüm uygulayımların kuralı durumuna, ancak, özgül bir *habitus*'la (etken kişilerin, kendi üretimleri ve öteki etken kişilerin üretiminin değerlendirilmesi içinde uygulamaya koydukları) bilişsel ve kestirimsel eğilimlerinin biçimi altında (az çok eksiksiz bir biçimde) bütünleşmeleri ölçüsünde ortak sermayeye katılabilen etken kişiler arasındaki rekabet içinde ve bu rekabet aracılığıyla gelir. Kendisine mal eden herkesin başkalarına da uyguladığı zorlama ve çapraz denetimler aracılığıyla, hükümsüz belgenin anlamsızlığına çok daha fazla yazgılı kılınmış bu *opus operatum*,* kesintisiz bir biçimde ortak bir *modus operandi*,** kuralını her an tüm üreticilere kabul ettiren bir kültürel üretim biçimi olarak kendisini gösterir.

Kültürel yapıtların aşkın dünyası, aşkınlık ilkesini kendi içinde kapalı tutmaz; dönüşümünün temelinde yer alan düşünce ve eylemleri *yapılaştırma*'ya katkıda bulunsa bile oluşumunun ilkesini daha fazla içermez. Yapılarını (mantıksal, estetik, vd.), ürünü, aracı ve beklentisi olduğu düzene katılan herkese kabul ettirir; ama bu durum, katıksız bir uygulamaya indirgenemeyen bir *gerçekleştirim* yoluyla bile olsa, hiçbir zaman edimler ve hatta bunların düzenledikleri düşüncelerin üretmekten geri kalmadıkları dönüştürücü eylemden kaçtıkları anlamına gelmez.

Bu durum, kültürel bir üretim alanının işleyişini ve bu alan içinde ortaya çıkan şeyleri anlamak söz konusu olduğunda, anlatımsal itkiyi (ilkesini, alanın işleyişi içinde ve onu olanaklı kılan temel *illusio* içinde bulan), yol açabileceği nesnel potansiyelliklerle ve anlatımsal itkiyi *özgül çözüm*e dönüştürmede hem engel oluşturan hem de bunu özgür bırakan her şeyle birlikte alanın özgül mantığından ayırma olanağının bulunmaması anla-

* Latince "etken yapıt." (Ç.N.)
** Latince "çalışma biçimi." (Ç.N.)

mını taşır. Daha önceden bulunmuş bir bulgulama sanatından yola çıkılarak ya da yeni bir bulgulama sanatının bulunması aracılığıyla üretilmiş özgül çözüm, Popper'in dediği gibi "bir sorun doğuran durumla" (*problem-situation*), bu "nesnel" sorunu *tanıma*'ya ve onu kendi meselesi durumuna getirmeye (örneğin, Panofsky'nin incelediği, Suger'in gotik sanatı bulacak olan mimarlara devrettiği Batı duvarının gülü sorunu ele alınabilir) hazır bir etken kişi arasındaki ilişki içinde belirlenir. Alanın olası geleceği, her an, alanın yapısı içinde kendini belli eder, ama her etken kişi, güçleriyle alan içinde nesnel olarak yer alan olasılar arasındaki bağıntı içinde belirlenen nesnel potansiyellikleri gerçekleştirerek, kendi geleceğini oluşturur – bu yolla da alanın geleceğinin oluşmasına katkıda bulunur.

Geriye, göz önünde bulundurmadan edemeyeceğimiz son bir soru kalıyor: Gözlemin gün ışığına çıkardığı nesnel stratejiler içinde, bilinçli hesabın payı nedir? Bu sorunun yalın bir yanıtı olmadığına ve her zaman kısmi olan bilinçliliğin, alan içinde konum ve yörünge sorunu olduğuna, dolayısıyla etken kişilere ve içinde bulunulan anlara göre değiştiğine bir kez daha inanmak için yazınsal tanıklıkların, yazışmaların, güncelerin ve belki de özellikle, süregeldiği biçimiyle yazınsal dünya üzerine açık tutum belirlemelerinin (Huret'nin derledikleri gibi) okunması yeterlidir. Bir yanıt getirememekle birlikte, bu sorunu anımsatmamın nedeni, özellikle suçsuzluk ve kinizm seçeneğinden kurtulmaktır; bu seçenek aracılığıyla, incelemede ve özellikle de buna ilişkin *okuma içinde* aydın alanın gündelik çatışmasının hasım görüşleri, özellikle geçmişin büyüklerine uygulanan yüceltilmiş önderlerin görüşleri ve rakiplerini, bunların amaçlarını varsayımsal çıkarlarına indirgeyerek gözden düşürmek için kendilerini tüm güçleriyle kısa vadeli bir "toplumbilim"in kaynaklarıyla donatan Thersites'lerin görüşlerinin, kendilerini gösterme sakıncası içermesidir.

Burada gösterdiğim tüm çaba, ilkeleri içinde bu yansımalı görüşleri yıkmayı amaçlamaktadır. Spinoza, "gülmek, pişman olmak, nefret etmek değil, anlamak" ya da daha doğrusu gerektirmek, gerekçelendirmek diyordu. *Örnek*'in tanınması, etken kişilerin (dolayısıyla bu metnin yazar ve okurunun) bulunduk-

ları duruma nasıl gelebildiklerini ve yaptıklarını nasıl yapabildiklerini anlamaya olanak tanır. Bunu anımsattıktan sonra, yukarıda belirtilen soruya bir örnekle yanıt getirebilirim; ama Spinoza'cı kuralı uygulamaya aktarabilmeleri ve böylelikle zorlayıcı görüşün genellikle biraz da üzüntülü neşelerinin yerine yüceltim veya yermenin her zaman anlaşılmaz ve çoğu kez almaşık sapkın zevklerini getirebilmeleri için, okurlardan sunmaya çalıştığım inceleme yönteminin tüm kaynaklarını harekete geçirmesini isteyeceğim.

Aydınlar alanı içinde egemen bir yere geldiğini gördüğümüz *Nouvelle Revue française*'in 1909'da kurulması sırasında, yaşamöyküsü yazarına göre, "bu zincirleri, bu ağları ya da daha doğrusu, içinde birçok 'mikro-iklimler'in egemen olduğu bölgeleri ortaya çıkarmak için antenleri olan" André Gide, "*NRF*'i güvenli bir çekirdek, çeşitli ama tartışılmaz ve umut verici değerler çevresinde bir çekim merkezi", "birbirlerinden habersiz veya tanımazdan gelen bölgelerin teğet noktası durumuna getirmek" için, "tüm becerisini uygulamaya koymak" ve bilinçli "doz ayarlamaları" yapmak zorundadır. Bir derginin özeti, hem girişimin elinde bulundurduğu sembolik sermayenin sergilenmesi hem de siyasal-dinsel bir tutum belirlemedir: Dolayısıyla, çok fazla belirginleşmiş ve böylelikle tehlikeli bir niteliğe bürünmüş şu ya da bu yönelime açılımdan kaçınmak için birkaç büyük hissedara (Paul Claudel, Henri de Régnier, Francis Carco, hatta Paul Valéry) ve bunlarla birlikte "siyasal-yazınsal tartışma arenasında" (bu anlatımı yaşamöyküsü yazarı kullanmaktadır) olabildiğince geniş bir dağılım gösteren bir katılımcı yelpazesine sahip olmak gerekir: *Revue*'nün "eleştiricilik, kuralcılık (normalizm) ve anlıkçılık (entelektüalizm) yanına kayma eğilimi göstermesi" nedeniyle, Claudel'in "son derece olumlu" bir biçimde benimsenen üç övgü şiiri "sevinç" ile karşılandı; Michel Arnaud, Péguy'nin "hafifçe 'sol'a kaymış görünümünü" betimledikten sonra bunu Francis Jammes'ın yapacağı gibi dengelemek gerekmekteydi ve durum böylece sürüp gidiyordu.[85]

Yazarların ve ardından dergiye yazınsal niteliğini kazandıran metinlerin bir araya getirilmesinin dayandığı gerçek ilke,

daha önce görüldüğü gibi, bir salon ya da bir hareketin oluşumunu –başka ölçütlerin yanı sıra, bir araya gelmiş yazarların gerçek anlamda yazınsal sermayesini göz önünde bulundursalar bile– yönlendiren stratejilere son derece yakın toplumsal stratejilerdir. Ve bu stratejilerin kendilerinin de birleştirici ve yaratıcı ilkesi, bir bankacının sembolik sermayeye ilişkin kinik hesabı değil de (André Gide'in nesnel olarak böyle bir yanı bulunmasına karşın...) ortak bir *habitus*, daha doğrusu bunun bir boyutunu oluşturan ve "çekirdek" olarak adlandırılan üyeleri bir araya getiren töredir. Daha önceden oluşturulmuş bu öbek ya da bu ağ, özellikle ilk sayıların özetini belirleyerek az çok düzenli katılımcıları saptar; bu özetin kendisi de "betimlediği şey aracılığıyla", bir başka deyişle gerçek anlamda yazınsal belli bir saygınlık ve aynı zamanda katılım veya karşılaştırma alanı olarak belli bir siyasal-dinsel çizgi ya da, her durumda, bütün alanın sahne olduğu sınıflandırma çatışmaları içinde *işaret noktaları* olarak işlev görür. *NRF*'in durumunda, bu birleştirici ilke, "salonlar"la Üniversite'yi, daha açık bir deyişle "salon anlayışı" kadar "başarılı yazarları" birbirinden ayıran "dürüstlük" ile anlıkçılıktan (entelektüalizm) olduğu kadar okulun çok fazla öne çıkardığı yazarların (öğretmen okulunu bitirenler) "bölgecilik" kokan insancılığından da uzaklaştıran kentsoylu ayrım duygusunu ayıran ara ve özeksel bir konuma yerleşmeye elverişli kılan eğilimlerden başka bir şey değildir.[86]

Bu tarihten, pek de fazla bir şey sağlamayan bir sonuç çıkarmayı yadsıyarak, bir kez daha dikkati, böylece oluşturulmuş yapıtların ve yazarların bütününe ilişkin birleştirici ilkeyi, daha da kötüsü, toplumsal kurallar içinde kendini gösteren amaçların kuramsal tutarlılığını ve tarihin açık açık bunlara yüklediği -izm'li bir kavramı yalnızca metinlerden çıkarmaya yönelik her türlü girişimin ne kadar yapay, kısır, hatta yanıltıcı olduğuna çekmekle yetineceğim.

Süregeldiği biçimiyle düzenin ve bunun temelinde yer alan *illusio*'nun mantığını kavrayabilmeye gelince, bu açıklık, yazınsal ya da sanatsal girişimi kinik bir aldatma veya bilinçli bir yutturmaca durumuna getirebileceğinden, uzun bir süre bunun bir yerde tanımı gereği dışarlanmış olduğunu düşündüm. Bu durum, Mallarmé'nin bir metnini gerçek anlamda okumama değin sürdü: Bu metin, oldukça kapalı bir biçimde olmakla birlikte, hem ortak inanca dayalı yazının bir kurgu olarak nesnel gerçekliğini, hem de her türlü nesnelleştirme karşısında ve buna karşı yazınsal hazzı kurtarabilmek için elde bulundurulan olanaklara yeterli bir açıklık kazandırıyordu:

> Kuşkusuz göründüğünün dışında pek fazla bir şey içermeyen mutlak bir yöntemin tutsağı olduğumuzu biliyoruz. Bununla birlikte, bir bahaneyle savuşturmayı beceremediğimiz aldatmaca, almak istediğimiz hazzı yadsıyarak tutarsızlığımızı ortaya koymaktaydı: Çünkü bu *ötesi*, hazzın bir etmenidir; ayrıca, temel öğeyi gözler önüne sermek ya da hiçbir şeye ulaşamamak üzere okur kitlesinin karşısında kurguya ve bununla bağlantılı olarak yazınsal düzeneğe ilişkin kural tanımaz bir ayrıştırma yapmaktan nefret etmesem, devindirici gücü olduğunu söylerdim. Ama, bir yutturmacayla, yasaklanmış ve ulaşılamaz bir yükseltide tasarılar yapılmasını yüceltiyorum! Yukarıda patlak veren şeylere ilişkin bilinçten yoksunuz.
> Neye yarar bu –
> Bir oyuna.[87]

Böylece, güzellik, sonsuz bir öz olarak güzele duyulan Eflatuncu inanç karşısında, süregeldiği biçimiyle kendini üstlenmeye yazgılı bir kurgudan; yazınsal yaşamın ve belki de kısaca yaşamın şu ölümlü dünyasında eksik olana ilişkin aldatıcı bir aşkınlık içindeki gösterimi karşısında yaratıcının boyun eğdiği katıksız bir fetişizmden başka bir şey olmayacaktır. Özbilince ulaşmış şiirin durumunda, bu kurgu, müzikte (Wagner'in

müziğinde) olduğu gibi, açık olan ile kapalı olanın almaşması aracılığıyla, birbirini izleyen soluklanması içinde, ölümüne ve yeniden canlanmasına ilişkin başlangıç tragedyasının gizemine öykünen doğayı ve mevsimlerin çevrimini yinelemekle yetinmez.[88] Söylence ve ayine son derece yakın olan müziksel *öykünme*'den koparak, şiir, bilinçli bir biçimde uzlaşımın, Saussure'ün daha sonradan söyleyeceği gibi "göstergenin keyfiliğini", Mallarmé'nin söylediği gibi "insana özgü yapay"ın içinde kendini konumlandırmak üzere, doğal düzen içinde yer alan şeyi terkeder.[89]

Müziğin büyüsünden vazgeçme, birçok kez ertelenmiş bu bir tür en son girişimin en önemli anını oluşturur; bu girişim aracılığıyla, şair "ileri yaşlarda", ama tam Descartes'a özgü bir gözüpeklilikle "ideal bunalımı ve kendisini mutsuz kılan[90] toplumsal nitelikli bir başkasını kavra(t)mayı" ve yazının varlığına ilişkin inancı temellerinden sarsmayı dener: "Yazın diye bir şey var mıdır?[91]" Belki de "erinç içinde, tehlikeli olarak açıklanan bu tür bir sorgulamanın" ve tüm yazınsal inançlardan böyle köklü bir biçimde "kurtulmanın" sonunda geriye ne kalır? Özel bir geçmiş içinde sonsuzca yinelenen "zar atışlarından" devralınan, "yirmi dört harflik bir sofuluk" ve bir "uğraş", *yazınsal düzenin anlamı*'yla karıştırılmaması gereken *yazı düzeninin anlamı*, bunların bakışımlılığı ("Kişi, yerleşmiş olan ve yazına özgü onurlara da büyük bir beğeni duymaz[92]"). Şairin kendisine gelince, onun etken mi etkilenen mi ("eylem, yansıma") ve dize anlamına gelip "doğaüstü bir terim" olan, şiirsel *telos*'un*, doğa dışına[93] ya da doğaya karşı olana (müzikten farklı olarak) ulaşmanın da, "kendi girişiminin veya kutsal özelliklerin gizil gücü[nün]" bir ürünü, "ilkeden çok!, aracı" olup olmadığını sormak yersizdir.

Gerçek anlamda bir olumsuz tanrıbilim, şairin kendi öğretisini üstlenmesini sağlayan yansımalı bir eleştiri söz konusudur ve çevresinin şiire ilişkin kutsalı ve aşkın, doğada olduğu gibi "kavranılamayan[94]" bir nesnenin yaratımına ilişkin kendini aldatmaya yönelik söylenceyi yıkar. Ama ortadan kalkmış bulunan *ötesi*, bir tür kararlı fetişizm (bu iki sözcüğü bir arada kul-

* Yunanca, "amaç." (Ç.N.)

lanmama izin verilirse) aracılığıyla, "duymak *istediğimiz* hazzın", "etmeni ve devindirici gücü" olma niteliğini korur. Yazı düzeninin, hatta daha sonra görüleceği gibi yazınsal düzenin kendisini de kurtarma hakkına, yazınsal haz adına, bu "ideal tat alma[95]", yüceltimin yüce ürünü adına kavuşulur: "Boşluk [bir eksiklik, bir "hiç" olarak etkinliğini sürdüren ötesinin boşluğu] gibi üstün bir çekim yanı olduğundan, sağlam ve egemen bir biçimde ortaya çıktıklarında,[96] olguların yol açtığı sıkıntı aracılığıyla, bu hakkı kendi içimizden alırız – isteğe bağlı ve özel şölenler içindeki boş uzam aracılığıyla, bunları içini dolduranа[97] ve aynı zamanda ışıltılarla donatıncaya değin serbest bırakır." Ve ek bir notta Mallarmé sözlerini şöyle yorumlar: "Bu bakış açısı, en az fizikötesi olduğu kadar fişek yapımcılığı niteliği de taşır; ama düşünce düzleminde yer alan ve düşünce örneğini yansıtan bir şenlik fişeği gösterisi, ideal hazzı geliştirir.[98]"

Max Muller'in bir okuru olan Mallarmé, tanrıların, genellikle unutulmuş bir dil yanılgısından doğduklarını bilir; ve kutsal haklara sahip olan şairle onun yalvaçsı yetkilerini, yeni bir aşkınlığın ilkesi durumuna getirilen insan dilinin dış görünümleri altında yeniden canlandırmayı amaçlamaz. "Bir zar atışının rastlantıyı hiçbir zaman yıkamayacağı" olgusunu yeni şiirsel öğretinin ön gerçeği (bu sözcüğü kullanır) gibi görmesine ve "önemli bir işlevin niteliklerini geri çevirerek[99]" şiire duyulan tapıncın "sunağını bezemeyi" ve köklü bir estetik geleneğin fizikötesi düşlerini sürdürmeyi kabul etmemekle birlikte, dile özgü bir şenlik ateşinin Piron'cu oyunlarına kapılmaktan kendini alamaz; kuşkusuz bunu yaparken, göz kamaştırıcılıklarıyla patlatıldıkları gökyüzünün boşluğunu gizleyebilecek bu dile özgü şenlik ateşlerini, kendi zevki için üretmekten başka bir amaç taşımaz. Bu nedenle de, kendisini yazının ve yazarın varlığını, hatta kendi "yazın tutkusunun" anlamını gündeme getirmeye yönlendiren bu "bir tür tanımlanamaz güvensizliğe benzeyen ince kuşatmadan" ancak "bu olağanüstü zorlamayı", bir *cogito*'nun estetik eşdeğerlisinin dolaysız kesinliğiyle karşıtlaştırarak kurtulabilir: Eğer bir *haz* duyuyorsam, yazın vardır. Ama, şiirin dünyaya düşsel de olsa bir anlam kazandırarak kendi anlamını oluşturduğunu belirtmesi durumunda bile, bu hazza, *zevke*

(*estesis*) dayalı kanıtın doyurucu olduğunu söyleyebilir miyiz?[100] Ve kişinin kendini sözcük oyunlarına kaptırma, "kendi düşünün sahteliğinin bedelini kendi kendine ödeme" istemine bağlı olduğu sürece anlaşılır kalan "bireysel şölenlerin" istence dayalı kurgusunun yol açtığı haz da bir kurgu niteliğiyle ortaya çıkmak zorunda değil midir?

Marcel Mauss'un bu ünlü sözünü burada anımsatmak pek de yersiz değildir. Gerçekten de, Mallarmé, yorumcularından farklı olarak daha baştan söylediği gibi bunalımın aynı zamanda "toplumsal" bir nitelik taşıdığını göz ardı etmez: Her ne pahasına olursa olsun kurtarmak istediği ve belli belirsiz bir özseverlik içeren kendi kendine yönelik hazzın, "yazınsal düzeneğin" işleyişinin hem koşulu hem de ürünü, düzene ve beklentilerinin değerine duyulan ortak inanç olan *illusio* içinde kök salmaması durumunda bir yanılsama gibi görülmesi kaçınılmazdır. Ancak "almak istediğimiz" için alabildiğimiz bu hazzı ve onun "etmeni" olan Eflatuncu yanılsamayı kurtarmak için, kırılgan fetişi, her türlü eleştirel açıklığın etki alanı dışında bırakan kimin yaptığı belirsiz yutturmacayı başka bir belirleyici kurguyla "yüceltmek"ten başka bir seçeneği yoktur. "Ya temel öğe ya da hiç görüşüyle, kurgu ve dolayısıyla yazınsal düzenek tanımaz ayrıştırmayı herkesin gözü önünde gerçekleştirme"yi yadsıyarak bu ilke boşluğunu ancak yadsıma biçimi olarak, bir başka deyişle, gerçek anlamda anlaşılma şansı neredeyse bulunmadığı için kendisine tanımadığı biçimler içinde dile getirir.[101]

Sanatın; yazının, bilimin, hukukun ya da felsefeninkiler türünden saygınlık ve gizemlerle en çok çevrili olan ve herkesçe en çok benimsenmiş, en çok evrensel değerleri elinde bulunduran toplumsal düzenlerin oluşturucu düzeneklerini ortaya koyup koymaması –bu durumda bu, kınamakla aynı anlama gelir– konusuna Mallarmé'nin getirdiği çözüm, bu çözümü sunma biçimi kadar doyurucu değildir. "Yazınsal düzenek"in gizini saklamak ya da bunu ancak olabildiğince titizlikle örtülmüş bir biçim altında açığa çıkarmak, Austin'in dediği gibi "yasal düzmeceleri" kendi gerçeklikleri içinde göğüslemek, ve aşkın bir boş güvence beklentisine karşı büyük insancı yutturmacaların en azından ikiyüzlülüklerini yücelttikleri değerlere duyulan

inancı sürdürmek için gerekli olan etkili bilinçliliğe ve kesin el açıklığına, yalnızca birkaç büyük yeni başlayanın ulaşabileceği konusunda önyargıya varmak demektir.

NOTLAR

1 Yazınsal alanın yukarıda sunulan tarihsel incelemelerinden, kültürel üretim alanlarının tümü için geçerli olan önermeler çıkarmayı amaçlayan bu metin, başka bir yerde incelediğim ve daha sonraki kitabımın konusunu oluşturacak özel alanların (dinsel, siyasal, hukuki, felsefi, bilimsel) özgül mantığına pek fazla yer vermemektedir.

2 Yetke alanı kavramına, yazınsal veya sanatsal alan içinde gözlemlenen ve yazarlar ya da sanatçılar bütünü üzerinde farklı boyutlarda geçerli olan *etkiler*'e gerekçe kazandırmak için yer verildi (bkz. P. Bourdieu, "Champ du pouvoir, champ intellectuel et habitus de classe", *Scolies*, no. 1, s. 7-26). Bu kavramın içeriği, özellikle büyük okullarda ve bu okulların öğrencileri hazırladığı egemen konumlar üzerinde gerçekleştirilen araştırmalar aracılığıyla, giderek kesinlik kazandı (bkz. P. Bourdieu, *La Noblesse d'État. Grandes écoles et esprit de corps*, *a.g.y.*, s. 375 vd.).

3 Bkz. M. Weber, *Le Judaïsme antique*, Paris, Plon, 1971, s. 499.

4 Bu bakımdan, "toplumsal sanat"ın konumu baştan aşağı karışıktır: Sanatsal veya yazınsal üretimi dış işlevlere bağlamakla birlikte ("sanat için sanat" yanlıları bundan yakınmaktan geri durmazlar), "çıkar gütmeme" değerlerine aykırı olarak "sanat için sanat" anlayışıyla, ortak bir biçimde, sosyete çevrelerindeki başarıyı ve bunu benimseyen "kentsoylu sanatı" yadsırlar.

5 Bu mantık içinde, en azından resim alanının kimi kesimlerinin belli dönemlerinde niye hiçbir eğitim görmemenin ve okullarca benimsenmemenin bir onur unvanı gibi kabul edildiği anlaşılabilir.

6 P. Casanova, *Liber*, no. 9, Mart 1992, s. 15.

7 Ekonomik ve siyasal yetkeler bakımından kültürel üretim alanlarının bağımlı niteliğinin büründüğü biçim, kuşkusuz evrenler arasındaki gerçek uzaklığa (bir evrenden ötekine kuşaklar içi veya kuşaklar arası geçişlerin sıklığı gibi nesnel belirtilerle ya da toplumsal kökenleri, oluşum ortamları, evlilikler veya başka bakımlardan ölçülebilen) ve karşılıklı betimlemeler arasındaki mesafeye (bir bakıma tümü de Fransız kentsoylu kesim için tehdit niteliği taşıyan, Anglo-Sakson ülkelerdeki karşı aydın tutumdan aydın savlara değin) bağlıdır.

8 Görüldüğü gibi, özerklik, yetkelerin tanıdığı bağımsızlıklara indirgenemez: Sanat dünyasına tanınan yüksek düzeyde bir özgürlük, özerkliğin doğrulanmasıyla özdevimli bir biçimde kendini göstermez (sözgelimi, 19. yy. İngiliz ressamlarının, çağdaşları Fransız ressamlarınkine benzer bir

kopuşu gerçekleştirmemelerinin nedeninin, bunların Fransız ressamlarından farklı olarak sonsuz bir erki elinde bulunduran bir akademinin zorbaca baskılarına boyun eğmemelerinden kaynaklandığını söyleyebiliriz); tersine, yoğun bir zorlama ve denetim –örneğin katı bir sansür aracılığıyla–, özgül geleneklerin, özgün kurumların (kulüpler, gazeteler, vd.), uygun örneklerin yeterince etkili olması durumunda, özerklik isteğinin kaçınılmaz bir biçimde ortadan kalkması sonucunu doğurmaz.

9 Çok incelenmiş olan bu sorun konusunda, özellikle H. Rosenberg, *Bureaucracy and Aristocracy, The Prussian Experience, 1660-1815*, Cambridge, Harvard University Press, 1958 (öncelikle s.24); J. R. Gillis, *The Prussian Bureaucracy in Crisis, 1810-1860: Origins of an Administrative Ethos*, Stanford, Stanford University Press, 1971; ve R. Berdahl, *The Politics of the Prussian Nobility: The Development of a Conservative Ideology, 1770-1848*, Princeton, Princeton University Press, 1989'un okunmasını öneriyorum.

10 Bkz. P. Bourdieu ve L. Boltanski, "La Production de l'idéologie dominante", *Actes de la recherche en sciences sociales*, no. 2-3, 1975, s. 4-31.

11 Bkz. Ek, s.426.

12 Sınıflandırmayı hazırlayabilecek niteliklere sahip kişileri saptayarak bu sınıflandırmayı önceden belirleyen yazar ve sanatçıların *ödül dizelgesi*ni ortaya koymaya yönelik soruşturularda da kuşkusuz aynı durum geçerlidir (bkz. P. Bourdieu, *Homo academicus*, Paris, Minuit, 1984, ek 3, "Le hit-parade des intellectuels français ou qui sera juge de la légitimité des juges").

13 F. Haskell, *Rediscoveries in Art. Some Aspects of Taste, Fashion and Collection in England and France*, Londra, Phaeton Press, 1976.

14 Amerika'da ödüllü felsefecilere ilişkin böyle bir çalışmanın örneğini B. Kuklick'te buluruz; "Seven Thinkers and How they Grew: Descartes, Spinoza, Leibniz; Locke, Berkeley, Hume, Kant", R. Rorty, J. B. Schneewind ve Q. Skinner (yayımcılar), *Philosophy in History. Essays on the Historiography of Philosophy*'de, Cambridge, Cambridge University Press, 1984, s. 125-139.

15 Sözgelimi, Rémy Ponton'un incelediği yazarların neredeyse üçte birinden fazlası, bitirmiş olsun ya da olmasın yükseköğitim görmüştür (bkz. R. Ponton, *Le Champ littéraire en France de 1865 à 1905*, *a.g.y.*, s. 43). Yazınsal alanla öteki alanlar arasında bu açıdan yapılan bir karşılaştırma için, bakınız, C. Charle, "Situation du champ littéraire", *Littérature*, no. 44, 1981, s. 8-20.

16 Bkz. S. Miceli, "Division du travail entre les sexes et division du travail de domination: une étude clinique des Anatoliens au Brésil", *Actes de la rechercehe en sciences sociales*, no. 5-6, 1975, s. 162-182.

17 V. Pareto, *Manuel d'économie politique*, Cenevre, Droz, 1964, s. 41.

18 Düzenin düzen olarak bilinçli ve açık bir betimlemesi, kimi etken kişilerde ve sıradışı bir durum olarak özellikle bunalım anlarında oluşabilir ve

bu betimleme, *illusio*yu, nesnel bir biçimde her zaman olduğu gibi göstererek (düzene yabancı, yansız bir gözlemci tarafından), daha açık bir anlatımla tarihsel bir kurgu ya da Durkheim'ın deyişiyle "sağlam temellendirilmiş bir yanılsama" olarak gösterilerek düzene yapılan yatırımı yıkabilir.

19 XIX. yy'ın sonundan bu yana resim alanında yaşanan ödül patlamasına açıklık getirmek için Robert Hughes varlıkların yoğun bir biçimde paraya çevrilebilmesinden başka, sanat alanına bağlanan tüm uğraşlarda sayısal artışa ve bununla bağlantılı olarak sanat yapıtını el altında tutulan bir hazine gibi görmeye yönelik eğilimin ortaya çıkmasını anımsatır (bkz. R. Hughes, "On Art and Money", *The New York Reuiew of Books*, c. XXI, no. 19, 6 Aralık 1984, s. 20-27).

20 Yapıtı kendi içinde ve kendisi için, bir başka deyişle "sonsuz ereklilik" gibi ele alabilecek "katıksız" bakış olarak estetik bakışın oluşumunun, sanat yapıtının özel, ardından herkese açık galerilerin, yanı sıra ve buna koşut olarak müzelerin açılmasıyla ve sanat yapıtlarını özdeksel olduğu kadar sembolik bakımlardan da koruyacak profesyonel kadroların hazırlanmasıyla, bir gözlem nesnesi biçiminde yansıtılmasına bağlı olduğu görülecektir.

21 Yazınsal alan kavramını "kurum" kavramıyla değiştirmek pek fazla bir şey kazandırmaz: Durkheim'cı yananlamları nedeniyle son derece sürtüşmeli bir evreni uzlaşımsal bir görünüm içinde yansıtmasının ötesinde, bu kavram yazınsal alanın en anlamlı özelliklerinden birisini, daha açık bir söyleyişle *düşük kurumsallaşma düzeyini* ortadan kaldırır. Öteki belirtilerin yanı sıra, bu duruma öncelik ya da yetke sürtüşmelerindeki tüzel veya kurumsal karar ve güvencenin tümden yokluğuyla ve daha genel bir düzlemde egemen konumların savunulması ya da ele geçirilmesi için verilen savaşımlarda tanık olunur: Örneğin Breton ve Tzara arasındaki sürtüşmelerde, Breton kendisinin düzenlediği "Çağcıl Düşüncenin Yönergelerinin ve Savunusunun Belirlenmesi Kongresi" sırasında, karışıklık çıkması durumunda polisin müdahalesini öngörmekten başka çıkış yolu bulamaz ve Cœur à Barbe gecesinde Tzara'ya hakaret edip vururken (bastonuyla Pierre de Massot'nun kolunu kırar) bu kez Tzara polisten yardım ister (bkz. J.-P. Bertrand, J. Dubois ve P. Durand, "Approche institutionnelle du premier surréalisme, 1919-1924", *Pratiques*, no. 38, 1983, s. 27-53).

22 Özellikle bkz. R. Darnton, "Policing Writers in Paris circa 1750", *Representations*, no. 5, 1984, s. 1-32.

23 Daha önce görüldüğü gibi, yapıtların belirgin niteliklerini yazarların toplumsal kökenlerine (örneğin, bkz. R. Escarpit, *Sociologie de la littérature*, Paris, PUF, 1958) ya da bunların gerçek (ortak) ya da varsayımsal gönderilenlerine (sözgelimi, bkz. F. Antal, *Florentine Painting and its Social Background*, Cambridge, Harvard University Press, 1986, ya da L. Goldmann, *Le Dieu caché*, Paris, Gallimard, 1956) doğrudan bağlayan toplumbilim, *yansıma* mantığı içinde toplumsal dünyayla kültürel yapıtlar arasın-

daki ilişkiyi öne çıkarır ve kültürel üretim alanının gerçekleştirdiği *kırılma* etkisini göz ardı eder.

24 Her ne kadar 1348 yazındaki kara veba gibi bir olay, resim izleklerindeki genel yönelimleri toptan değiştirse de (İsa imgesi, kişiler arasındaki ilişkiler, Kilise'nin yüceltilmesi, vd.), bu yönelimler, Floransa ve Siena'da farklı biçimlere bürünmelerinin de tanıklık ettiği gibi, oluşmaktaki alanın yerel özellikleriyle birleşen özgül geleneklere göre yeniden yorumlanıp yeni bir aktarıma konu olurlar (bkz. M. Meiss, *Painting in Florence and Sienna after the Black Death*, Princeton, Princeton University Press, 1951).

25 Bkz. D. Lewis, "Counterpart Theory and Quantified Modal Logic", *Journal of Philosophy*, no. 5, 1968, s. 114-115 ve bkz. J. C. Pariente, "Le nom propre et la prédication dans les langues naturelles", *Langages*, no. 66, 1982, s. 37-65.

26 Bu durum, tüm kültürel üretim alanları ve özellikle de, içinde Lakatos'un dediği gibi "bilimsel araştırma izlenceleri"nin karşılaştırılmasının, bilimsel betimleme ve uygulayımlar üzerinde güçlü bir yapılaştırıcı etki uyguladıkları bilimsel alan için de geçerlidir.

27 "Uyumsuzlar"ın örneği, bu düzeneği yetkin bir biçimde örneklendirir: Bunlar, kavramcı ressamların kendilerinden sonra yeniden bulguladıkları birçok şeyi ortaya çıkarmışlardır, ama başkalarınca ciddiye alınmadıkları için kendileri de kendilerini ciddiye alamadılar ve bu yüzden bulguları, kendi içlerinde bile ses getirmedi. Bkz. D. Grojnowski, "Une avant-garde sans avancée: les 'Arts incohérents', 1882-1889", *Actes de la recherche en sciences sociales*, no. 40, 1981, s. 73-86.

28 Artık genelleşmiş bu tarihsel buluşların ne anlama geldiğini "duyumsamak" için –sözgelimi, "dışarlanmışlar salonu", "vernisaj", "bildiri", vd.– bunları *jogging* gibi sözcüklerin yerleşmesi gibi bir deneyimle ve bunlara denk düşen uygulayımlarla benzerlikleri içinde düşünmek gerekir; şortlu, tişörtlü canlı renkler taşıyan kasketleriyle sokakta gelip geçenler arasında dolaşan bu kişiler, neredeyse *fark edilmez*. Oysa on yıl öncesinde tuhaf karşılanırlardı.

29 Anlaşılmak için *çerçeveleme* sözcüğünü kullanmam, okurun aklına, Goffmann'ın tarih dışı ve kişisel olarak benimsemediğim çerçeve (*frame*) sözcüğünü getirme sakıncası taşıyor: Goffmann'ın temel yapılaştırıcı seçenekler gördüğü yerde, konumlanmış ve tarihlendirilmiş bir toplumsal dünyadan kaynaklanan tarihsel yapıları da görmek gerekir.

30 Verici ve alıcı arasındaki *okuma sözleşmesi*, her ikisinin de ortak bir biçimde paylaştığı önvarsayımlar üzerine kurulur. Büyük kültürel devrimlerin sorumluları bu sözleşmeyi yadsıyarak, sıradan okurların doğal ve toplumsal dünya görüşlerinin en önemli ilkesi içinde bunların *zihinsel bütünlüğüne* ulaşırlar.

31 Huret'nin bir soruşturu yaptığı sembolist şairlerden birinin söylediklerini kısaltma yapmadan aktarıyoruz: "Ne olursa olsun, en kötü sembolist şair, natüralizme bağlanan herkesten çok daha üstündür" (J. Huret, *Enquête*

sur l'évolution littéraire, a.g.y., s. 329). Bir başkası, Moréas şöyle der: "Ronsard ya da Hugo'nun bir şiiri katıksız sanattır; ister Balzac isterse Stendhal yazmış olsun, bir roman sulandırılmış bir sanattır. Psikologlarımızı çok seviyorum [Anatole France, Paul Bourget veya Maurice Barrès gibi 'psikolojik roman' akımına bağlanan yazarlar], ama bulundukları yerde, yani şairlerin altında kalmalılar" (J. Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire, a.g.y.*, s. 92). Daha az çarpıcı, ama seçimleri gerçekten yönlendiren deneyime daha yakın bir başka örnek: "On beş yaşında, doğa, delikanlıya şair mi olduğunu yoksa *basit* düzyazıyla mı yetineceğini sorar..." (J. Huret, *a.g.y.* s. 299; altını ben çizdim). Bu aşamalanmaları köklü bir biçimde içselleştirmiş bir kişi için şiirden romana geçmenin ne anlam taşıdığı görülmektedir. (Ortaya çıkan gerçek süreklilik ve üst üste yığılmaları göz ardı eden mutlak sınırlarla ayrılmış kast bölünmeleri, her yerde –örneğin dallar arasındaki ilişkiler içinde felsefe ve toplum bilimleri, katıksız bilimler ve uygulamalı bilimler, vd.– aynı etkiyi yapar: *certitudo sui* ['özgüven', Ç.N.] ve aykırı olmayı yadsımak, özdevimli yükseliş ve gözden düşme, vd.).

32 A. Cassagne, *La Théorie de l'art pour l'art.... a.g.y.*, s. 75 vd. A. Cassagne'ın, Maxime du Camp ve Renan'ın, Flaubert ve Baudelaire ya da Fromentin'in gençlik coşkularını anımsattığı bölümleri olduğu gibi aktarmak gerekirdi.

33 E. ve J. de Goncourt, *Manette Salomon*, Paris, UGE, "10/18" dizisi, 1979, s. 32.

34 Burada, sanatsal hareketlerin bir zaman boyutu kazandığını ve öteki alanlarda da gözlemlendiği biçimiyle bir *değişim örneği* veren tüm mantık incelemelerini (bkz. birinci kesim, 2. bölüm) anımsatmak gerekir.

35 Bkz. J.-P. Bertrand, J. Dubois, P. Durand, "Approche institutionnelle du premier surréalisme, 1919-1924", a. g. m.

36 Bkz. J. Cohen, *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion, 1966. Bu arada yeri gelmişken, burada betimlenen mantığın, türlere ilişkin tarihötesi tanımları ortaya çıkarmayı amaçlayan sözde öz incelemelerini kınadığını belirtelim; bunların sayısal bakımdan aynı düzeyde kalması, daha önceki durumlarına ilişkin kendi tanımlarından sürekli bir kopuş üzerine kurulmuş olduklarını perdeler.

37 "Satış bakımından şimdiye değin ulaştığı en yüksek düzeyde bulunmasına karşın, romanın yıpranmış, tükenmiş, söyleyebileceği her şeyi söylemiş bir tür olduğunu düşünüyorum; romansı yanını yok etmek, geçmişi olmayan insanların bir tür özyaşamöyküsü durumuna getirmek için elimden geleni yaptığım bir tür" (E. de Goncourt, alıntılayan, J. Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire, a.g.y.*, s. 155).

38 *Chérie*'nin önsözünden alınan bu parça, romana özgü olanın yadsınmasının, alan içinde (ve özellikle şiire göre) roman ve romancının konumuna ve "kadınsı" ve "halka" ve/ya da "taşraya özgü" niteliğiyle, en azından

yazarların gözünde aşağı olan bu türle iki kat daha aşağı kitle arasındaki bağ bakımından bu türü yüceltmeye yönelik çabadan ayrılamayacağını anımsatır. Kuşkusuz bunu, romacıları tümüyle farklı bir yöne itebilecek bir soyluluk kaygısının sonucu gibi göremeyiz; bu kaygı, sözgelimi Bourget ve psikolojik romanı, özellikle düzenlemeye (bkz. P. Bourget, "Note sur le roman français en 1921", *Nouvelles Pages de critique et de doctrine*, c. I, Paris, Plon, s. 126 vd.), yere, ortama, kişilere veya toplumsal bakımdan yüce duygulara yönelik çaba aracılığıyla yüceltici olanın anıştırısına yöneltmiştir.

39 Yazın tarihi ve kuramı, yazınsal üretim içinde bu derece yoğunlukla yer aldığında, eleştirmenlerle yazarlar, yazın kuramcılarıyla (ya da tarihçiler) yazıncılar (ve en azından Fransa'da sinemacılarla sinema eleştirmenleri) arasında rollerin bu kadar sık değişmesinin nedeni anlaşılır.

40 Bkz. R. Lourau, "Le manifeste Dada du 22 mars 1918: essai d'analyse institutionnelle", *Le Siècle éclaté*, c. I, 1974, s. 9-30. Bu kendi içine kapanışın daha yaygın bir başka sonucu da, özellikle Greenwich Village'dakiler gibi Saint-Germain-des-Près'deki aydın topluluklarını da açık bir özeleştiri görüntüsü altında kendilerine ilişkin kayırıcı bir bakışa yönlendiren (bu, bilimsel nesnellik karşısındaki en büyük engellerden birisidir), yaşamlarını sergiledikleri birçok yapıtta betimledikleri bir tür toplu özseverliktir.

41 R. Leibowitz, *Schoenberg et son École*, Paris, J.-B. Janin, 1947, s. 78.

42 *A.g.y.*, s. 87-88.

43 R. Daval ve G.-T. Guilbaud, *Le Raisonnement mathématique*, Paris, PUF, 1945, s. 18.

44 Aynı durum, "nayif" felsefeci Brisset için de geçerlidir. Kendisini tanıtan André Breton ve Marcel Duchamp boş yere ona bir yaşamöyküsü kazandırmaya çalışmışlardır: "Biri 1891'de Angers'de, öteki de Bilginler Derneği'nde (3 Haziran 1906) verdiği iki konferans ve Jean-Pierre Brisset imzasıyla yayınlanmış yedi kitap dışında, yaşamıyla ilgili elde hiçbir bilgi yoktur. Gerçeküstücülerin (özellikle de Marcel Duchamp'ın) yoğun araştırmalarına karşın ne bir çocuğu ne de kalıtçısı bulunabilmiştir; doğum ve ölüm tarihleri bilinmemektedir; yayımcılarında da onunla ilgili hiçbir ize rastlanamamıştır..." (*La Science de Dieu*'nün başında yer alan *La Grammaire logique*'in [Paris, Tchou, 1970] basılı tanıtım ilanı.)

45 Patentli sanatçı ve yazarların, Douanier Rousseau'ya yönelttikleri genellikle acımasız davranışlar konusunda, R. Shattuck, *Les Primitifs de l'avant-garde*, Paris, Flammarion, 1974, s. 66-93 ve özellikle de "Rousseau' nun şöleni"ne ayrılmış sayfalar (s. 80-85) okunabilir. Burada, bir alay oyuncağına dönüşen bu nesne ressamın, tam bir boyun eğme içinde yapılanlara katlandığı görülmektedir (iş, tepesinde asılı olan bir lambadan damlayan balmumu damlalarına uzun bir süre katlanmak zorunda kalmasına değin varır); oysa Fernande Olivier'nin kimi gözlemlerinin kanıtladığı gibi

"dostlarının" kaba şaka ve alaylarına o kadar "nayif" bir biçimde onay vermez: "Birileri *canını sıktığı veya rahatsız ettiğinde* hemen kızarıyordu. *Genellikle kendisine söylenen her şeyi onaylıyor ama kendini tuttuğu ve düşündüklerini söylemeye cesaret edemediği de seziliyordu*" (s. 74). "Şölen"le ilgili başka tanıtma yazıları *Bohemian Paris, Culture, Politics and the Boundaries of Bourgeois Life, 1830-1930*, New York, Viking Penguin, 1986, s. 354.

46 En akademik ilke ve uzlaşımlara boyun eğme, halk sınıfından bireylerin yayımlanmış ya da yayımlanmamış, genel veya özel yapıtlarının (aşk mektupları) bir değişmezidir. Böylece, 19. yy'ın sonuyla birlikte büyük kitlelerden tam anlamıyla kopmakla birlikte, şiir –yayınların çoğunun, giderlerin yazarca karşılamasıyla gerçekleştirildiği kesimlerden birisidir bu–, günümüzde de en az eğitimli tüketicilerin yazın üzerine edindiği düşünceyi kendinde somutlaştırır (bunun nedeninin, yazına girişi şiir öğrenmekle özdeş tutan ilkokul eğitiminden kaynaklandığı tartışma götürmez). Bir yazarlar sözlüğünün (örneğin, *L'Annuaire national des lettres*) incelenmesiyle doğrulanabileceği gibi, yazmayı deneyen halk sınıfı ya da küçük kentsoylu sınıftan olan kişilerin (kimi ayrık durumlar bir yana bırakılırsa), "gerçekçi" romanlar yazmak söz konusu olduğunda, yazma ilişkin abartılı bir düşünce taşıdıkları görülür; gerçekten de, bunların üretimi temelde şiirlere –biçimleri bakımından son derece uzlaşımsal– ve ikinci olarak da tarih incelemelerine dayanır.

47 Bu konular için, bakınız, D. Vallier, *Tout l'œuvre peint du Douanier Rousseau*, Paris, Flammarion, 1970.

48 Burada, fotoğrafta yansıtıldığı biçimiyle "halk estetiği"nin tüm özellikleriyle karşılaşılır (bkz. P. Bourdieu, *Un Art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Minuit, 1964, s. 116-121).

49 A. Rimbaud, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade" dizisi, 1963, s. 218.

50 İşlenmemiş sanatın benimsenmesi, üreticilerinin nayif sanatın tersine sanatçı olarak nitelendirilememesi nedeniyle sınırlı kalır.

51 D. Vallier, *Tout l'œuvre peint du Douanier Rousseau, a.g.y.*, s. 5.

52 Bkz. M. Thevoz, *L'Art brut*, Paris, Skira, 1980; R. Cardinal, *Outsider Art*, New York, Praeger Publishers, 1972.

53 W. S. Rubin, *Art Dada et surréaliste*, Fransızcaya çeviren R. Revault d'Allones, Paris, Seghers, yayın tarihi yok, s. 22.

54 estetik yargının giderek daha belirgin bir biçimde tarihselleştiği gözlemlenmiştir (bkz. R. Klein, *La Forme et l'Intelligible*, Paris, Gallimard, 1970, s. 378-379 ve 408-409) ama bu tarihselleşme, yüksek bir özerklik derecesine ve özgül tarihselliğine ulaşan alanın işleyiş mantığıyla ilişkilendirilmemiştir.

55 Bkz. C. Charle, *La Crise littéraire à l'époque du naturalisme, a.g.y.*, s. 181-182.

56 Bkz. E. B. Henning, "Patronage and Style in the Arts: a Suggestion con-

cerning Their Relations", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, c. XVIII, no. 4, s. 464-471.

57 *Avangard türünden özü gereği bağıntısal* (tutuculuk ve ilericilik kavramları gibi) ve ancak belli bir anda ve alan ölçeğinde tanımlanabilecek bir kavramı (Proust'u, Marinetti'yi, Joyce'u, Tzara'yı, Woolf'u, Breton'u ve Beckett'i aynı kefeye koyan birçok yazarın yaptığı gibi) tarihötesi bir öz durumuna dönüştürmeyeceğim açıktır. Siyasal öncü anlayışın ve sanatla yaşama sanatı konularındaki öncü anlayışın bir tür toplumsal, cinsel, sanatsal devrimler bütünü içinde bir araya getirilmesi düşünün, yazınsal ve sanatsal öncüler için bir değişmez olduğu tartışma götürmez. Ama altın çağına kuşkusuz Birinci Dünya Savaşı öncesinde ulaşan bu sürekli yinelenen ütopya, her an, siyasal alanla sanatsal alan arasındaki "ileri" konumlar arasındaki (türdeşliğe karşın) yapısal sapmayı, ve bu arada estetikçi titizlik ve siyasal ilericilik arasındaki farkı, hatta çelişkiyi *radical chic*'in gösterişçi aldatmacılığına başvurmadan aşma konusunda ortaya çıkan uygulayımsal güçlük gerçeğine takılır (sözgelimi, James Burkhart Gilbert'in, *Writers and Partisans. A History of Literary Radicalism in America*, New York, John Wiley and Sons, 1968 kitabında *Partisan Review* konusunda taslağını belirlediği New York öncü anlayışın tarihi ya da Tom Wolfe'ın, *Radical Chic and Mau-Mauing the Flak Catchers*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1970 kitabında katı bir biçimde değindiği *radical chic*).

58 İstemin dönüşümünü belirleyen etmenler arasında, genel eğitim düzeyinin yükselmesine de (ya da okula gitme süresinin artmasına) yer vermek gerekir. Eğitim düzeyinin yükselmesi, önceki etmenlerden bağımsız olarak, özellikle de yasal bir çağrı olması nedeniyle önceki etmenlerden bağımsız etkiler yapar: Belli bir okul unvanını elinde bulunduran kişi, kendini bu unvanın kendisine yüklediği toplumsal tanımın (konum) içinde yer alan gereklere uymaya zorunlu kılar– "soyluluk, sorumluluktur.

59 A. Anglès, *André Gide et le Premier Groupe de la "Nouvelle Revue française". La formation d'un groupe et les années d'apprentissage, 1890-1910*, Paris, Gallimard, 1978, s. 18. (Altını ben çizdim.)

60 F. Bourdon, *La Haute Parfumerie française*, elle çoğaltım, Paris, 1970, s. 95.

61 Farklı kültürel üretim alanlarının *ortaya çıkışını* ve bunlara denk düşen toplumsal kişiliklerin: ressamın, yazarın, bilim adamının, vd. toplumsal bakımdan tanmımasını sağlayan uzun sürecin tamamlanmasının ancak 19. yy'ın sonunda gerçekleşebildiğini kabul etmek gerekirse de, bunların başlangıcının çok daha gerilere, daha açık bir söyleyişle kendi özel bağımsızlıklarını ve saygınlıklarını benimsettirmek için çatışan (neredeyse tanımı gereği) kültürel üreticilerin ortaya çıktığı zamana değin götürülebileceği de tartışma götürmez. Bu, özellikle aksoylulara ve Kilise'ye oranla ağır işleyen özerklik sürecinin tanımlanmasına ve incelenmesine katkıda bulunan birçok çalışma arasında, *Storia dell'arte italiana*'da (Turin, Einaudi, 1979) bir araya getirilen makalelere ve Francis Haskell'in değerli

yapıtı *Mécènes et Peintres. L'art et la société au temps du baroque italien*'e (Paris, Gallimard, 1991) ayrı bir yer vermek gerekir. Açıkça böyle bir tasarıyı amaçlamamakla birlikte, Francis Haskell, kendi kurallarına uyan bir sanatsal alanın aşamalı bir biçimde kurulmasını ve kendi öncüllerinden devraldıkları özgül bir geleneğin kuralları dışında hiçbir kural tanımamaya giderek daha fazla eğilim gösteren toplumsal bakımdan ayrımlaşmış bir profesyonel sanatçı ulamının ortaya çıkışını olabildiğince titiz bir biçimde anlatır. Bu kurallar, ister kendi inancını yayma kaygısı güden Kilise'nin ahlaksal sansürünü ya da estetik izlenceleri, isterse siyasal yetkelerin akademik denetimleri ya da siparişleri söz konusu olsun, bu sanatçıların üretimini her türlü dış bağımlılıktan kurtarabilecek ve özellikle de ürünlerinin değerlendirilmesine ilişkin özgül ölçütleri saptayıp benimsettirebilecek gücü giderek daha fazla taşırlar.

62 R. Ponton, *Le Champ littéraire en France de 1865 à 1905, a.g.y.*, s. 69-70.

63 Toplumsal bir sermaye elde etmesini ve ekonomik ve kültürel birikiminin zayıflığını dengeleyen yazın dünyasıyla yakınlığını Parisli bir kitapçı olan babasına borçlu olan Anatole France'ın durumu bu bakımdan bir örnek oluşturur.

64 R. Ponton, *Le Champ littéraire en France de 1865 à 1905, a.g.y.*, s. 57, ve J. Cladel, *La Vie de Léon Cladel* ve arkasına eklenen *Léon Cladel en Belgique* metniyle birlikte, yayıncı E. Picard, Paris, Lemerre, 1905.

65 P. Vernois, "La fin de la pastorale", *Histoire littéraire de la France, a.g.y.*, s.272.

66 L. Cladel, alıntılayan P.-Vernois, *a.g.y.*

67 L. Cladel, alıntılayan, R. Ponton, *Le Champ littéraire en France de 1865 à 1905, a.g.y.*, s. 98. Halkçı ereğin biçimlerinden birinin örnek anlatımı olan köy romanının, sürgün ve düş kırıklığına bağlı olumsuz bir tutkunun ürünü olmasına neler borçlu olduğunu ölçmek için, böyle bir yörünge sonunda halk romanına ulaşanlarla, Perigord'da doğup Paris'ten geçen, *Moulin du Frau*'nun (1895), *Jacquou le croquant*'ın (1899), vd. yazarı Eugène Le Roy ve özellikle de *La Vie d'un simple*'in (1804) yazarı, Bourbon'lu çiftlik ortakçısı Émile Guillaumin gibi bu yörüngenin dışında kalan yazarları karşılaştırmak gerekir.

68 M. Schapiro, "Courbet et l'imagerie populaire", *Style, Artiste et Société*, Paris, Gallimard, 1982, s. 293. Altını ben çizdim.

69 *A.g.y.*, s. 299. 1850'de, Champfleury annesine şöyle yazıyordu: "Beni, gülünçlüklerin vodvilcisi yapabilecek doğal bir anlayışla, en tepeye çıkmayı amaçladım" (alıntılayan, P. Martino, *Le Roman réaliste sous le second Empire, a.g.y.*, s. 129). Champfleury'nin zorunlu bir geri dönüşle, sonunda Paul de Kock'un biçemine özgü bir gülünce döndüğü bilinmektedir (örneğin, bkz. *Les Enfants du professeur Turck ou Le secret de M. Ladureau*).

70 Bkz. M. Schapiro, "Courbet et l'imagerie populaire", a.g.m., s. 315 ve devamı. *L'Éducation sentimentale*'ın Hussonnet'si de tümüyle benzer bir yol izler.

71 Eğilimlerin belirleyenleri arasında, ailenin eşsüremli ve artsüremli (dikey) olarak tanımlanan konumunun yanı sıra, bir alan olarak ailenin içindeki konumu da –büyük/küçük erkek (kız) çocuk– göz önünde bulundurmak gerekir.

72 Gerçekçilik, Courbet ile birlikte, "sıradan ve çağcıl olanı" betimleme biçiminde baştan aşağı yeni bir tanıma bürünür. Champfleury, sanatçı adına çağcıl dünyayı gerçekliği içinde sunma hakkını savunur (bkz. P. Martino, *Le Roman réaliste sous le second Empire, a.g.y.*, s. 72-78).

73 B. Dort, *Histoire littéraire de la France*'ta, *a.g.y.*, s. 617.

74 B. Dort, *a.g.y.*, s. 621. Lugné-Poe'nun eylemine bağlanan bu nitelendirmelerin, nasıl ayrıcalıklı bir kişinin bir *habitus*'unun görece bakımdan "değişmez" eğilimlerini belirginleştirdiğini göstermektedir.

75 A. Cassagne, *La Théorie de l'art pour l'art..., a.g.y.*, s. 103-134.

76 Sanat toplulukları içinde, en zenginlerle en yoksullar arasındaki dayanışma, pazarın sunduğu kaynaklardan yoksun bulunmalarına karşın kimi yoksul sanatçıların ayakta kalabilmelerine olanak tanıyan yollardan birisidir.

77 Başka incelemelerin yanı sıra, bakınız, M. Rogers, "The Batignolles Group: Creators of Impressionism", *Autonomous Groups*, c. XIV, no. 3-4, 1959, M. C. Albrecht, J. H. Barnett ve M. Griff (yayımcılar), *The Sociology of Art and Literature*'da, New York, Praeger Publishers, 1970, s. 194-220.

78 "Dekadanlar, geçmişi *tümden yok* saymıyorlardı. *Yöntemli* ve *sakınımlı* bir yaklaşımla, gerekli düzeltimleri öneriyorlardı. Tersine, sembolistler, eski uygulamalara ilişkin hiçbir şeyi saklamayı istemiyor ve her fırsatta yeni bir anlatım biçimi yaratmaya aşırı bir istek duyuyorlardı" (E. Reynaud, *La Mêlée symboliste I*, Paris, La Renaissance du livre, 1918, s. 118, alıntılayan J. Jurt, *Symbolistes et Décadents, deux groupes littéraires parallèles*, elle çoğaltı, 1982, s. 12; altını ben çizdim). Genç şiirin temsilcilerini, sembolistlerden çok, dekadanlara, kurallara ve ustalara, piyasaya ve ticari yazına karşı sürdürdükleri savaş içinde kendilerini yüreklendiren anarşistlere bağlayan yakınlık bilinmektedir. Verlaine, *Le Décadent*'da bir "Ballade en l'honneur de Louise Michel" (Louise Michel'in Onuruna Bir Balad) yayınladı ve Laurent Tailhade, "La grande sœur des pauvres" (Yoksulların Ablası) başlığıyla buna ilişkin bir inceleme yayınladı (bkz. J. Jurt, "Décadence et poésie. A propos d'un poème de Laurent Tailhade", *Französisch heute*, no.4, s. 371-382).

79 Bkz. R. Ponton, *Le Champ littéraire en France de 1865 à 1905, a.g.y.*, s. 248-249. Daha çok toplumsal türdeşlik yönünde gelişen (aşırıların ayıklanması ya da uzaklaştırılmasıyla) gerçeküstücü topluluk da aynı mantığa uyar (bkz. J.-P. Bertrand, J. Dubois, P. Durand, "Approche institutionnelle du premier surréalisme, 1919-1924", a.g.m.). Bir başka değişmez genel eğilim de, topluluk benimsenmeyi başardığında toplumsal katılımların artmasıdır.

80 E. ve J. de Goncourt, Journal, alıntılayan Cassagne, *La Théorie de l'art pour l'art..., a.g.y.*, s. 308.

81 Bkz. P. Lidsky, *Les Ecrivains contre la Commune*, Paris, Maspero, 1970, s.26-27.

82 Bkz. A. M. Thiesse, "Les infortunes littéraires. Carrières des romanciers populaires à la Belle Époque", *Actes de la recherche en sciences sociales*, no.60, 1985, s. 31-46.

83 Bkz. R. Ponton, *Le Champ littéraire en France de 1865 à 1905, a.g.y.*, s. 80-82.

84 Başka çalışmaların yanı sıra, bakınız K. Popper, *Objective Knowledge: an Evolutionary Approach*, Oxford, Oxford University Press, 1972, özellikle 3. bölüm.

85 Bkz. A. Anglès, *André Gide et le Premier Groupe de la "Nouvelle Revue Française", a.g.y.*, s. 163-165.

86 Bkz. A. Anglès, *a.g.y.*, s. 334-339.

87 S. Mallarmé, "La musique et les lettres", *Œuvres complètes*, yay. H. Mondor ve G. Jean-Aubry, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade" dizisi, 1970, s. 647.

88 "...orkestraya ilişkin bulanık bir anı; burada, kaygılı bir çalkantının ardından, gölgeye dalış yerini, bir gün doğumunun ilk ışıkları gibi, birden, aydınlığın sayısız sıçramalarının taşkınlığına bırakır..." (S. Mallarmé, *Œuvres complètes, a.g.y.*, s. 648; ayrıca bkz., "Grands faits divers", *a.g.y.*, s. 402.)

89 S. Mallarmé, *a.g.y.*, s. 400.

90 S. Mallarmé, *a.g.y.*, s. 645.

91 S. Mallarmé, *a.g.y.*, s. 648; ve ayrıca, "Grands faits divers", *a.g.y.*, s. 646.

92 S. Mallarmé, *a.g.y.*, s. 405.

93 S. Mallarmé, *a.g.y.*, s. 573-574.

94 S. Mallarmé, *a.g.y.*, s. 647.

95 S. Mallarmé, *a.g.y.*, s. 655.

96 "En budalaca gün batımı" gibi (S. Mallarmé, *a.g.y.*, s. 574).

97 Bunların, özlerinden soyutlanması, daha doğrusu özlerinin çıkarılması yoluyla – bkz. "Le Ten O'Clock de M. Whistler" (S. Mallarmé, *a.g.y.*, s. 574-575).

98 S. Mallarmé, *Œuvres complètes, a.g.y.*, s. 648; ve ayrıca, "Grands faits divers", *a.g.y.*, s. 655.

99 S. Mallarmé, *a.g.y.*, s. 646.

100 "Gerçek anlamda Yazın, bu zihin uğraşı, içinde kendini görmek beklentisiyle seyirin düşsel bir anlayışa denk düştüğünü tanımlamak veya kendi kendine kanıtlamak için sürdürülen söylem nitelikli kovalamaca nedir" (S. Mallarmé, *a.g.y.*, s. 648).

101 Ve onun anlaşılamadığını söylemek yetersiz bile kalır; çünkü "yaratım"ın, "yaratıcı"nın ve bir "açınlama" olarak şiirin Heidegger'ci gizeminin yüceltimi için ondan daha çok çalışan başka bir kimse yoktur.

EK
Alan Etkisi ve Tutuculuk Biçimleri

Tutucu aydınların tüm üretimi, bunları alanın öteki konumlarıyla birleştiren ve edilgen (ya da fizikte söylendiği gibi direnç) evresini gösterdikleri alanın yapısı içinde ortaya çıkan *özgül sorunsal* aracılığıyla kendini kabul ettiren nesnel bir bağıntının damgasını taşır: Durmadan yerdikleri eleştirel düşüncenin yol açtığı tartışmalar da olmasa, üzerinde söyleyebildikleri hiçbir şeyin kalmayacağı, içinde söyleyebilecekleri hiçbir şey bulamayacakları bir dünyada, sorunlara karşı hiçbir önlem almazlar. Gerçekten de bunların en belirgin söylem stratejileri, kendisi de çoğu zaman bir *çapraz yörünge*'ye bağlı olan ikili dışarlamaya dayalı çelişkili bir konumun dolaysız aktarımıdır: Genellikle yetke alanı içindeki egemen konumlardan çıkan, "solcu aydınlar"ca "aydın" olarak nitelendirilen Joseph Schumpeter ve Raymond Aron gibi "sağcı aydınlar", kültürel üretim alanına ve daha kesin olarak da yetke alanı içinde bilindiği gibi egemen olunan bir konumda yer alan bu alanın zamansal bakımdan egemen konumlarına, ancak ikili bir altüst oluş pahasına ulaşabilirler. Hem egemenlerce aşırı "aydın" hem de aydınlarca "kentsoylu" düzene aşırı bağlı gibi görüldüklerinden bunlarca dışarlanma sakıncasını her an yaşadıkları için, sürekli bu iki cephede çarpışmak ve bu tarafların her birinin karşısına öteki yanda yer alma gerekçeleriyle çıkmak zorundadırlar. Egemenler karşısına "aydın" kimliğiyle çıkarlar ve en belirgin tutuculuk biçimlerinin tümünden farklı olmak kaygısıyla, doğrulamalar ya da doğrudan açıklamalar yerine uslamlamalar yapmak

zorundadırlar – böylece, yerleşik düzene dolaysız ve tartışmasız bir katılım karşısında kuşkulu bir uzaklık alınması sakıncasını gündeme getirirler; hatta yapmacıksız tutuculuğun ön eleştiri anlayışına dayalı ideolojisini yermek ve siyasetbilim adına siyasetçilere siyaset dersi vermek için aydın eleştiriye duydukları yakınlıktan yararlandıkları bile olur.[1]

Ama, öte yandan, daha baştan görüş değiştirmiş bir kentsoylu kitleyi inandırmak için, ayrıca "aydınlar"ın karşısına neredeyse her zaman kendi silahları ile –sözgelimi, mantığın ve toplumsal eleştirinin silahları– çıkmaya dayanan stratejilere de baş vurmak ve söylediklerinin yapacağı etkiyi bilmeleri koşuluyla, neler söylemeleri gerektiğini, savunulan savları, kesin sonuçların saldırgan bir tutarlılık içinde açıklanması yoluyla saçmalıklarını ortaya koymak zorundadırlar; tutucu aydınların, kültürel benimsenmişliği ellerinde tutanlara imrenecekleri hiçbir gerekçe yoktur ve en azından egemenlerle (yetke alanı içinde) aydın alanı içinde türdeşlerinin bunları dışarlamakta uzlaştıkları ekonomi ve siyaset gibi alanlarda, bu tam yetenekli olmayan kişiler karşısında kolaylıkla üstünlük kurabilirler; böylece, son bir dönüşle yalın –düşünsel ve biçemsel bakımlardan– gerçeklerin ana topraklarına yeniden kavuştuklarını kendilerine doğrulamaya ve siyasal gerçekçilikle sağduyu dersleri vermeye eğilim gösterirler.[2]

İkili yadsıma aracılığıyla tanımlandıklarından, eşanlı ya da ardışık bir biçimde iki çelişik stratejiye başvururlar: En yalın anlatımına kavuşturarak, "aydın" eleştiriye karşı koymaları gerekir. Bu da onları aralıksız bir biçimde halk düzeyinde yazan kişinin yalınlaştırıcı açıklığına yönlendirir, ama her türlü özgül gücü yitirme pahasına, "aydınlar"ın eleştirilerine yine "aydın" düzeyde yanıtlar getirebileceklerini göstermek zorundadırlar ve karşı aydın bir biçimden esinlenmiş olsa bile, açıklık ve yalınlığa duyulan beğeni, özgür bir aydın seçimin sonucudur. Hem konumları hem de yörüngeleri gereği kendileri de karşıt, çelişkili siyasal amaçlar taşıdıkları için, solun, sağa özgü titizliği göstermediğinden, sağın da, solun kendine özgü eli açık anlayışından yoksun olmasından yakınarak, farklı bir konumdan yola çıkılarak saptanmış her tutum belirleme karşısında tavır alırlar.

Gözlem noktasını gözlemlenen konuya göre değiştirmeye, gerçekten dile getirilen bakış açılarının her birinin nesnelleştirilmesinde, dolayısıyla süregeldiği biçimiyle kavranmasında (açıkça görülen kendi bakış açıları dışında) çıkış noktası oluşturan tüm bakış açılarını *ardışık ve ayrı ayrı benimseme*'ye bir eğilim ve yatkınlık gösterdiklerinden sağla solu, bunların her birinin öteki konusunda sahip olduğu ya da sahip olması gereken izlenimi yansıtarak hiçbirini haklı göstermemeyi savlayan bir tür yansızlıkla özdeşleştirilen, görünürde nesnel bir kalem tartışması konusunda olağanüstü başarı gösterirler.[3] Böylece, ne biri ne de öteki olamama, her ikisi karşısında da yabancı ve kuşkulu olma ve kendini öyle hissetme pahasına, aydınla eylem adamını, bilim adamıyla siyasetçiyi bir araya getirmeye çabalarlar.

Aynı çelişkili gereklikleri içermekle birlikte, siyaset denemecisinin konumuna yerleşmek, yazınsal veya sanatsal eleştirmen konumuna yerleşmekten çok daha güçtür: Gerçekten de ekonomi ve siyaset konularında egemen olanlar, sanat ve yazında tanık olunmayan bir uzmanlık savı güderler; ve yetişim ve seçme biçimlerindeki dönüşümler nedeniyle, okulca da güvence altına alınan, "kuram" alanını da kapsayacak biçimde kendi kendilerinin sözcüleri olma niteliğini taşıyabilmeleri ölçüsünde, bu savı daha da güçlü bir biçimde savunurlar.

Genellikle konumlarını yalnızca okul değerlerine ve uygulayımsal yeteneklerine borçlu olduklarına inanan ve böylece kendilerini yetke alanının bölünmeleri ve sürtüşmelerinin üzerine yerleştiren devlet bürokrasisinin büyük mandarenleri, ekonomik düzeneklerin toptan bilgisinin sağladığı bütüne ilişkin bir bakış açısına dayanarak, kendilerini, boş gibi gördükleri özel çıkarlar arasındaki sürtüşmelere yargıcılık etme konusunda yetkili sayarlar. Aşırı bir biçimde aydınlara yönelik olma durumunu sürdüren "sağcı aydınlar"ın gereksiz bir biçimde karmaşıklaştırılmış çözümlemeleri ve özel patronların hem nayif hem de eskimiş kanı ve inanç açıklamaları karşısında, devlet soyluları, kendilerini hem aydınlarla hem de patronlarla iletişim kurabilecek ve egemen olunan sınıflarla veya bunların temsilcileriyle görüşmeler yapacak, dolayısıyla yetke alanının egemen olan

ve olunan uçları arasında eşit uzaklıkta yer alabilecek nitelikte bir tür *yargıcı* gibi gören, okullarca belirlenen ve bu niteliği güvence altına alınan bürokratik "seçkinler", belirgin olmayan bir söylemi benimsettirmek için giderek daha fazla çaba gösterirler; bu söylemin koyu bir yavanlık taşıması, siyasal alanla gazetecilik alanının gerekleriyle benzerlikler gösterir.

Sağlam oluşturulmuş bir tutuculuğun seçkin savunucularının, karşı aydın bir temele dayanan halkçı tutuculuğun yandaşlarıyla, aynı siyasal alana bağlanmak dışında ortak hiçbir noktaları yoktur. Bu halkçı tutuculuk, yerleşik bir biçimde aydınlar sınıfının alt kategorilerini, nazizm ve nazizm öncesi Almanya'nın "tutucu devrimcilerini", Sovyetler Birliği veya Çin'in ve her dönemde bütün ülkelerdeki tüm komünist partilerin Jdanov'cu işçi önderliği yanlılarını, ellili yılların McCarthy dönemi Amerika'sını etkiler; aydınları ele vererek gürültülü başarılar elde eden tüm küçük yergi yazarlarını saymaya gerek bile yok. Bu içe yönelik karşı aydın tutum, genellikle egemen olunan, birinci kuşak aydınlarının bir özelliğidir; bunların etik eğilimleri ve *yaşam biçemleri* (söyleyiş biçimi, tavırlar, direnme, vd.), kişinin kendini rahatsız ve yersiz gibi duyumsamasına yol açar ve bu durum, özellikle doğuştan aydınların kentsoylu incelik ve özgürlükleriyle karşılaştırılması içinde belirginlik kazanır. Egemen olunan aydınların görece başarısızlığı, bunların tüm ümitlerini bağladığı bir kültür konusundaki ilk beklentilerini boşa çıkardığında, yüksek düzey aydınların kozmopolit, özgürleşmiş, estetik, hatta mutsuz ve kinik yaşam biçemiyle özellikle siyaset alanındaki kendi ileri tutum belirlemeleri arasında saptadıkları çelişkilere karşı, kolaylıkla bir hınç ve ahlaksal öfkeye (hepsinden önce de, Pareto'nun "pornokrasi" olarak adlandırdığı şeyi kınayarak) kapılırlar.

Egemen olanların en bağlı ve her durumda en hırçın savunucuları, bu düş kırıklığına uğramış ve kalıtlarını geri çevirmek gösterisinde bulunan kalıtçıların patavatsızlığı karşısında genellikle çok büyük bir *öfkeye kapılan* aydınlar arasından çıkmıştır. İster tutucu isterse devrimci olsun, kentsoylu aydınların düzenlerine duydukları tiksinti, uzun bir süreden bu yana ülküselleşmiş bir aydın sınıfının alt sınırlarına güçlükle ulaşabilmiş küçük

kentsoyluyu, düş kırıklığına uğramış bir sevginin şiddetiyle dolup taşan bir karşı aydın anlayış içine atar.[4] Çıkar için kanı değiştirmenin verdiği canlılık ile harekete geçip, kıyısını bucağını herkesten çok daha iyi bildiği bir dünyanın gizemlerini "kentsoylular"a açar – toplumsal evrene ilişkin görüşü, kendisini buna hazırlar–; ve böylelikle, egemenlerin beklentilerini karşıladığı ve sembolik olmakla birlikte, kimi egemen aydınların yetke alanı içinde egemen olunan konumlarının yüreklendirdiği kaygı uyandırıcı gözüpek girişimler karşısında, bunların gereksinim duyduğu güvenceyi sağladığı da olur.

Demek ki, faşist ya da Stalin'ci yönetimler gibi birbirlerinden son derece farklı siyasal oluşumlara yön ve renk kazandıran bu "emekçil aydınlar"ın *tutum* belirlemelerinin nedeni, ancak, yörüngelerine bağlanan eğilim etkilerinin yanı sıra aydın alan içinde etkisi azalmış bir konumun daha az olası etkilerini de göz önünde bulundurmak koşuluyla açıklanabilir. Aslında, kültürel üreticilerin, dış güçlerin desteğine boyun eğmeye (ister devlet, partiler, ekonomik güçler veya isterse günümüzde olduğu gibi gazetecilik söz konusu olsun) ve iç sürtüşmeleri çözümlemek için dışarıdan aktardıkları tüm kaynaklardan yararlanmaya daha fazla eğilim göstermeleri, alanın iç aşamalanmaları içinde daha aşağı konumda bulunmaları ve özgül sermayeden daha az pay almaları genel bir yasa gibi kabul edilebilir. Yaderklilik, egemen olunanlar aracılığıyla (özgül ölçütlere göre) ortaya çıkar.

Kendilerini özgül olmayan yetkelerle donatarak (Fransız Devrimi sırasında yazınsal bohem kesimden olan kişilerin yaptığı gibi) egemen olunan aydınların güç dengelerini tersine çevirmeye yönelik bu girişimlerinin örneğini, kuşkusuz *Jdanov'culuk* oluşturur; SSCB'de olduğu gibi Çin'de de ve iç çıkarların dış "görev"lere dönüşmesinin verimli gibi gözüktüğü tüm tarihsel durumlarda, Jdanov'culuk ikinci dereceden yazar ve sanatçıları, kendilerini "halk" konusunda bilgi verecek kişiler gibi göstermeye ve alan içinde özgül bir yetkeyi ellerinde bulunduranlar karşısında (özellikle, Çin'de olduğu gibi, bu kişiler devrimci ideal ve gerçek arasındaki uyumsuzluğa, daha açık bir deyişle Parti'ye yürekten bağlı memurların egemenliğine karşı

çıktıklarında[5]), kendi egemenliklerini kabul ettirmek için "toplumsal sanat" veya "halk sanatı"nın gereklerini gündeme getirmeye yönlendirir.

Bu olağanüstü durumlarda tam anlamıyla gerçekleşme fırsatı bulan terörist şiddet, öfkeli eleştirilerin veya rezalet ya da komplolardan esinlenen kınamaların kusursuz dış görüntüsü altında veya, daha da sinsice bir biçimde, bilimsel veya sanatsal yarkurulların ve kurulların, yönetim ve yöneticilerin kavranılamaz toplu kararları aracılığıyla her gün gerçekleşen düş kırıklığına uğramış tutkunun sıradan şiddetinin uç sınırından başka bir şey değildir.

Yazın Cumhuriyeti içinde etkili olan zorbalığın yumuşak biçimlerinin eleştirisine tüm etkinliğini kazandırabilmek için, gerçekten de Jdanov'culuğun aşırı biçimlerine yönelik kolaycı kınamanın da ötesine geçmek ve Flaubert'in, yazın kafesinin eski bir devrimcisi olup yazın alanındaki işler konusunda bürokratik bir sorumlu konumuna gelen Hussonnet kişiliğinde bir portresini çizdiği sembolik düzenin korunmasını üstlenen tüm etken kişilerin uyguladığı baskıcı şiddetin sayısız görünümlerinin dökümünü yapmak gerekir; bu çaba, bilimsel ve siyasal bakımlardan, az çok beklenmedik bir nitelik sunan, siyaset dünyasının her alanında gözlemlenen, günümüzde düş kırıklığına uğramış aydınlara, *görünürdeki* kimi yadsımalar pahasına, hıncın aynı baskıcı tepilerini iki kez; birincisinde "devrimci" kınama veya baskının açık şiddeti içinde, ikincisinde bunların dış kaynaklı görüş ve bölünme ilkelerini benimsettirmede yararlandıkları bürokratik ve gazeteciliğe değin yetkelerinin gizli ve kusursuz şiddeti içinde son derece sık bir biçimde dile getirme fırsatı buldukları durum değişimlerinden çok daha fazla ivedilik gerektirir.[6]

NOTLAR

1 Daha önce de görüldüğü gibi (bkz. birinci kesim 3. bölüm) bu dayanaksız konumun benzeri etkilerle, "kentsoylu" gazetelerin tiyatro eleştirmenlerinde de karşılaşılır.

2 Belirgin bir değişmez örneği olan kentsoylu tiyatro, 19. yy'ın ortalarına doğru "sağduyu" okulu olarak adlandırılmıştır (bkz. A. Cassagne, *La Théorie de l'art pour l'art...*, *a.g.y.*, s. 33-34).

3 "Değerbilimsel yansızlığa" ve nesnelliğe öykünmekle birlikte, kalem tartışmasının uygulamaya dayalı gereksinimlerine yönelik tüm bakış açılarını benimsemeye yönelik yeteneklilik, bu nitelikleriyle görüş açılarının hiçbiriyle ortak hiçbir yan taşımaz; bu yeteneklilik, bu bakış açılarından her birini (öncelikle de kendininkini), ilkesi, bir başka deyişle zorunluluğu içinde kavrama yetisini içerir.

4 Bu tutumun belirgin örneğini Hubert Bourgin'de buluruz: H. Bourgin, *De Jaurès à Léon Blum, l'École normale et la politique*, sunuş yazısı: Daniel Lindenberg, Paris, Londra, New York, Gordon and Breach, 1970.

5 Bkz. M. Godman, *Literary Dissent in Communist China*, Cambridge, Harvard University Press, 1967.

6 Burada, siyasetin (Devlet'in, yarkurullarının ve yönetimlerinin kültürel üretim alanın iç işlerine karışması yoluyla), ekonominin (mesenliğin tüm biçimleriyle birlikte), basının (söz gelimi, "ödül dizelgeleri", özellikle de –bilinçli olmamakla birlikte– hile katılmış "soruşturular"a dayalı olanlar), vd. tüm güçlerini kullanarak dış aşamalanma ilkelerini benimsetmeye yönelik tüm girişimlerden oluşan gerçek anlamda özgül *Hükümet darbeleri*ni anımsatmak yerinde olacaktır.

ÜÇÜNCÜ KESİM

Anlama Olgusunu Anlamak

Sanatçılar, benzerleri için ya da en azından kendilerini anlayanlar için yazarlar.

BARBEY D'AUREVILLY.

1
Katıksız Estetik'in Tarihsel Oluşumu

Düşünsel içtenliği en uç ve en acımasız sınırlarına değin vardırmayı deneyerek, burada, benim için en değerli olan estetik izlenimlerimle savaşmayı amaçladım.

MARCEL PROUST.

Felsefecilerin, dilbilimcilerin, göstergebilimcilerin, sanat tarihçilerinin, yazının ("yazınsallık"), şiirin ("şiirsellik") veya genelde sanat yapıtının özgüllüğü ve bunların gerektirdiği gerçek anlamda estetik algılama sorusuna getirdiği çok sayıdaki yanıtlar, nedensizlik, işlev yokluğu ya da biçimin işlev karşısındaki önceliği, çıkardan arınma, vd. gibi niteliklerin öne çıkarılması için bir araya gelirler. Kant'çı incelemenin değişkelerinden başka bir şey olmayan tüm tanımları, örneğin sanat yapıtının işlevinin bir işlev taşımamak olduğunu savunan Strawson'unkini veya sanatsal gözlemin bir "bağımsız ilgi" (*detached interest*)[1] olduğunu düşünen T. E. Hulme'un tanımını burada anımsatmayacağım; hem yapıtı hem de yapıta yönelik bakışı kapsayan *ikili tarihten kopuş* pahasına, son derece özel ve toplumsal uzamla tarihsel zaman içinde konumlandığı tartışma götürmeyen bir sanat yapıtı deneyimini evrensel öze dönüştürmek için sürdürülen girişimlerin belirgin örneğini sunmakla ye-

tineceğim: Harold Osborne'a göre, estetik tutum, dikkatin yoğunlaşmasıyla (çevresince algılanan nesneyi ayırır *–frames apart–*), söylemsel ve çözümlemeli etkinliklerin askıya alınmasıyla (toplumbilimsel ve tarihsel bağlamı göz ardı eder), çıkar gütmeme ve ilgisizlikle (geçmişteki ve gelecekteki kaygıları bir yana bırakır) ve son olarak da nesnenin varlığına aldırmamayla kendini belli eder.[2]

Öz Çözümlemesi ve Mutlağın Yanılgısı

Bu öz incelemelerinin temelde birleşmelerinin nedeni, yazarın öznel sanat deneyimini, bir başka deyişle belli bir toplum içinde yetişmiş insanın deneyimini, ama bu deneyimin ve uygulandığı konunun *tarihselliğini* göz önünde bulundurmaksızın, gerek örtük gerekse açık bir biçimde (görüngübilimden kaynaklananlar gibi) konu olarak almaya dayanır. Bu da, bu çözümlemelerin, ayrımına varmaksızın *özel bir durumun evrenselleşmesi*'ni gerçekleştirmeleri ve bu yolla da konumlandırılmış ve tarihlendirilmiş sanat yapıtının özel deneyimini her türlü sanatsal algılamanın *kural*'ı durumuna getirmeleri demektir. Bu arada, bu çözümlemeler deneyimin *tarihsel ve toplumsal olasılık koşulları* sorununa da değinmezler: Aslında bunlar, estetik bakışa değer görünen yapıtların, içinde oldukları gibi üretilmelerini ve oluşturulmalarını belirleyen koşulların incelenmesini kendilerine yasaklar; ve bu incelemelerin gerektirdiği, içinde, zaman boyunca (bireyoluş) estetik eğilimin üretildiği (soyoluş) ve aralıksız bir biçimde yinelendiği koşullar sorununu da göz ardı ederler. Oysa, öz çözümlemelerinin açık yüreklilikle saptadığı, hem estetik deneyimin hem de buna eşlik eden evrensellik yanılgısının ne olduğunu, ancak bu ikili inceleme açıklayabilir.

Burada tam anlamıyla inandırıcı olabilmek için, çağcıl öz soyutlamacılarının sanat yapıtının katıksız özünü ortaya çıkarmak, örneğin Jakobson'la birlikte bir dilsel mesajı yazınsal yapıt niteliğine dönüştüren şeyi tanımlamak üzere gerçekleştir-

dikleri kimi girişimleri ayrıntılı bir biçimde incelemek ve bunların ne tür öznellik ya da gerçekçilik seçeneği (ya da kısırdöngüsü) içine nasıl kapandıklarını göstermek (âşık kimse bunu şöyle bir denkleme aktarır: "O, ben sevdiğim için mi güzel, yoksa ben onu güzel olduğu için mi seviyorum?") gerekirdi: Sanat nesnesini estetik bakış açısının mı yarattığını yoksa estetik deneyimin, sözgelimi yazınsal estetik deneyiminin, sanat yapıtının özgül ve içkin özelliklerinin yerinde bir yaklaşımla okunmasıyla, daha doğrusu estetikçi bir okumayla, daha da kesin bir söyleyişle mesajı kendi içinde ve kendisi bakımından ele alabilecek okurca mı ortaya çıkarıldığını saptamak gerekli mi?[3] Yazını, iletiye içkin özellikleriyle tanımlayan ve öte yandan "yetkili okur"un yapıtı estetik bakımdan kavrayarak gereklerini yerine getirmek için doyurmak zorunda bulunduğu özellikleri de açıkça belirten Wellek ve Warren'da bu döngü gözler önündedir.[4] Panofsky'ye gelince, öz çözümlemesini tarihsel gerekçelerle donattığından bu çevrimden daha iyi sıyrıldığı izlenimi uyandırır. Eğer söylediği gibi sanat yapıtı "estetik bakımdan algılanması gereken şeyse" ve doğal olanlar denli yapay nesneler de bir estetik ereğe göre, daha açık bir deyişle işlevinden çok, biçimi içinde kavranabiliyorsa, estetik anlayışının konusunu estetik ereğin oluşturduğu sonucundan nasıl kaçılabilinir? Ve böyle bir tanıma nasıl işlemsel nitelik kazandırılabilir? İşlenmiş bir yapıtın hangi andan başlayarak sanat yapıtı sayılabileceğini, sözgelimi bir mektubun "yazınsallık" niteliğini ne zaman edineceğini, bir başka deyişle hangi evrede biçimin işlevin önüne geçeceğini saptamanın neredeyse olanaksızlaşacağını gözlemek söz konusu olmaz mı? Bu, farklılığın yazarın ereğinden kaynaklandığı anlamına mı gelir? Ama bu ereğin kendisi de, okur ya da sanatçının ereği gibi, yalın nesne ve sanat yapıtı arasındaki her zaman belirsiz ve tarih içinde değişen sınırı tanımlamaya katkıda bulunan toplumsal uzlaşımların nesnesini oluşturur: "Klasik beğeni, özel mektupların, resmi söylevlerin ve kahramanların kalkanlarının *sanatsal* olmalarında diretiyordu [...], buna karşın çağcıl beğeni, mimarinin ve küllüklerin işlevsel olmalarında diretmektedir.[5]"

Ve estetik *doxa*'yı temellendiren önvarsayımların neredeyse evrensel bir biçimde –en azından üniversite unvanlarını ellerinde bulunduranlar arasında– kabul edildiğine en güzel tanıklığı, kuşkusuz şiirsel ya da yazınsal olanın klasik tanımları içinde *essentialist fallacy*'yi* gizlendiği yerden çıkarmada en hızlı Wittgenstein'ci düşünürlerin sağda solda, sanki dalgınlıkla "sanat yapıtının nedensizliğini" ve işlev taşımamasını veya aydın çevre içinde herkesçe tanınan biçimcilerin beylik sözleri arasında sayılan "şeylerin çıkardan arınmış bir biçimde algılanması"nı anımsatmaları olgusu yapar.[6]

Ama, çıkmazdan kurtulmak için, Arthur Danto'nun yaptığı gibi[7] sanat yapıtlarıyla sıradan nesnelerin farklılık ilkesinin bir kuruluştan başka bir şey olmadığını, daha açık bir anlatımla, bunlara estetik değerlendirmeye aday olabilecek konumu "sanat dünyası"nın (*art world*) sağladığını belirtmek yeterli midir? Bunun, biraz üstünkörü ve toplumbilimcilerin hoşgörüsüne sığınarak biraz da "toplumbilimci" bir saptama olduğunu söyleyeceğim: Bir kez daha çok hızlı bir biçimde evrenselleşmiş ayrıksın bir deneyimden kaynaklanan bu saptama, yalnızca sanat yapıtının *kuruluş* (etken anlamda) olgusunu belirtir. Bu saptama, böyle bir kuruluş eylemini gerçekleştirebilecek yeterlikteki kurumun (sanat alanı), bir başka deyişle sanat yapıtını süregeldiği niteliğiyle *benimsettirebilecek* düzeydeki kurumun oluşum ve yapısına ilişkin tarihsel ve toplumbilimsel incelemenin düzenini sağlar, ve bu benimsettirme eylemi, toplumca sanat yapıtı olarak belirlenmiş (özellikle bir müzede sergilenme yoluyla) yapıtları sanat değeri taşıyan yapıtlar olarak kabul etmeye ve bunları bu nitelikleriyle (müzelere gitmelerinin tanıklık ettiği gibi) kavramaya hazır olacak biçimde (toplumsal koşullarıyla mantığının da incelenmesinin gerektiği bir toplumsallaşma çabasıyla) yetişmiş (müzelere giden felsefeci gibi) kişileri (*ve yalnızca bunları*) kapsar. (Felsefecinin, ayrımına varmadan parantez içine aldığı kimi şeyleri, ben zevk olsun diye parantez içine aldım...)

Tüm bunlar, yapıtlar biliminin; biri üretime öteki de alımlamaya yönelik iki kesime bölünemeyeceği anlamına gelir. Yansırlık ilkesi, burada kendiliğinden ortaya çıkar: Sanat yapıtı-

* "Özcü yanlış kanı." (Ç.N.)

nın üretim bilimi, bir başka deyişle kendi pazarını kendi oluşturan görece bakımdan özerk bir üretim alanıyla kendi ereğini yine kendisi oluşturduğu için biçimin işlev karşısındaki mutlak üstünlüğünü kesinleyen bir üretimin aşamalı bir biçimde gerçekleşmesi bilimi, aynı zamanda, bu yolla üretilmiş yapıtlarda (ve potansiyel olarak dünyadaki her şeyde) işlev karşısında biçimi öne çıkarabilecek katıksız estetik yeteneğin ortaya çıkış bilimidir.

Öz çözümlemesinin göz önünde bulundurmadığı şey, sanatsal algılama içinde etkin olan sınıflandırmacı gereç ve taslakların, bu çözümlemenin nayif bir biçimde betimlediği estetik deneyimin koşulunu oluşturan bir tür *tarihsel aşkınlığın* üretimine (ya da bulgulanmasına) ve öykünülmesine (veya yerleşmesine) ilişkin toplumsal koşullardır. Sanat yapıtıyla yakınlığın dolaysız bir biçimde kavranması anlamına gelen onunla ilişkinin bu özel biçiminin kavranması, yapıtın yaşanılmış deneyiminin yalın bir görüngübilimsel incelemesine açık olmayan incelemecinin kendi kendini kavramasını varsayar ve bu varsayım, söz konusu deneyimin bir ürünü olduğu geçmişin etken bir biçimde unutulması ölçüsünde gerçekleşir. Sanat deneyiminin tarihsel biçim ve kategorilerini, geçmişe yönelik sayrıl durumların anımsatılması yoluyla yeniden kendine mal etmeye dayanan aşkın tasarının bu tarihçi biçimini, ancak toplum bilimlerinin tüm kaynaklarının harekete geçirilmesi koşuluyla sonuna kadar götürebiliriz.

Kendini doğal bir yetenek gibi görmekle birlikte, 20. yy'ın sanat tutkununun bakışı, tarihin bir ürünüdür: Soyoluş (filogenez) bakımından katıksız, sanat yapıtını gereği gibi kendi içinde ve kendisi bakımından, işlev olarak değil de biçim olarak kavrayabilecek bakış, katıksız sanat ereğinin yüreklendirdiği üreticilerin ortaya çıkmasından ayrı tutulamaz ve bu katıksız sanat ereği de özerk, kendi amaçlarını dış istekler karşısında ortaya koyup benimsettirebilecek bir sanat alanının ortaya çıkışından ayrılamayacağı gibi bununla bağlantılı olarak kendini gösteren, böylece oluşturulmuş yapıtlara, bu yapıtların gerektirdiği "katıksız" bakışı uygulayabilecek bir "amatör" ya da "uzman" kitlesinin oluşmasından da ayrılamaz; Bireyoluş (ontoge-

nez) bakımından, örneğin daha küçüklükten müzelere gidilmesi, uzun bir okul eğitimi ve özellikle de boş zaman etkinliği olarak *skholè*'nin, gerekliliğin zorlama ve baskıları karşısında alınan uzaklık içinde uzun uzun kalması gibi, varsaydığı son derece özel öğrenme koşullarına bağlıdır. Bu arada yeri gelmişken şunu da belirtelim: Bu koşulları göz ardı eden öz çözümlemesi, bir ayrıcalık ürünü olan deneyimin özel niteliklerini, sessizce, estetik olmayı amaçlayan her türlü uygulayımın evrensel kuralına dönüştürür.

Sanat yapıtının ve estetik deneyimin tarihdışı incelemesinin betimlediği şey, aslında bir *kurum*, süregeldiği biçimiyle hem olgularda hem de beyinlerde iki kez var olan bir kurumdur. Olgularda, bir sanat alanı, yavaş bir ortaya çıkma sürecinin ürünü olan görece bakımdan özerk bir toplumsal evren biçiminde; beyinlerdeyse, kendileriyle birlikte alanın bulgulandığı hareket içinde, bu alana uyarlanan yetenekler biçiminde var olurlar. Olgular ve yetenekler dolaysız bir biçimde birbirlerine uyum gösterdiklerinde, bir başka deyişle bakış, yöneldiği alanın ürünü olduğunda, her şey burada dolaysız bir anlam ve değerle donanmış gibi görünür. Öyle ki, kültürel alan içinde kendini rahat hisseden herkese genellikle sanki doğal bir şeymiş gibi (*taken for granted*) gelen sanat yapıtının anlamlandırılması ve değerinin temeline ilişkin son derece olağanüstü sorunun gündeme gelmesi için, aydın bir kişinin gözünde tümüyle olağanüstü bir nitelik taşıyan, tersine, deneysel gözlemin[8] gösterdiği gibi sanat yapıtının nesnel bir biçimde gerektirdiği yetenekleri elde etme fırsatını bulamamış kişilereyse son derece sıradan gelen bir deneyimin ortaya çıkması gerekir: Sözgelimi, Brillo de Warhol'un Stable Gallery'deki kutular sergisini gezdikten sonra, alanın, tanınmış ve tanıtmayı sağlayacak bir yerde sergi açılması aracılığıyla değerin benimsenmesini sağladığı keyif niteliğini, Leibniz'in diyebileceği gibi *ex instituto*'yu bulgulayan Arthur Danto'nun deneyimi gibi.[9]

Dolaysız bir anlam ve değerle yüklü olarak sanat yapıtı deneyimi, aynı tarihsel kurumun iki yüzü arasındaki; birbirlerini karşılıklı olarak temellendiren aydın *habitus* ve sanat alanı ara-

sındaki uyumun bir sonucudur: Sanat yapıtı ancak bu biçimiyle, daha açık bir deyişle bu yapıtın örtük bir biçimde gerektirdiği estetik yetenek ve yetiyle donanmış izleyicilerce kavranması durumunda bir anlam ve değer kazanan sembolik nesne niteliğiyle var olduğundan, sanat yapıtına bu niteliğini kazandıranın, estetikçinin bakışı olduğu söylenebilir; ancak hemen ardından, estetikçinin bakışının, bunu ancak uzun bir toplu geçmişin, daha doğrusu "uzmanın" giderek yoğunlaşan ve bireysel bir nitelik taşıyan buluşunun, yani sanat yapıtına yönelik uzun bir incelemenin ürünü olması ölçüsünde başarabileceğini anımsatmak gerekir. İnançla kutsal olan arasındaki bu çevrimsel nedensellik bağıntısı, ancak, hem toplumsal bir düzenin nesnelliği hem de düzene katılma, buna ilgi duyma eğilimi gösteren anlayışlar içinde yerini bulursa işlev görebilir. Müzeler, cephe duvarlarına şunu yazabilirlerdi: Sanata tutku duymayan kimse bu kapıdan girmesin –ama bu o denli doğal ki, böyle bir yazıyı koymaya gerek bile yok. Düzen, *illusio*'yu, bilgili katılımcının düzene yatırımını yaratır; düzence yaratıldığı için onun anlamını bilen bilgili katılımcı, düzeni sürdürerek böylece onu var eder.

Doğal bir şeyin ya da insana özgü bir yapıtın estetik niteliğini bilincin salt gözleme dayalı, ne kuramsal ne de uygulamalı olmayan bir tutumunun yalın bir bağlaşığına indirgeyen "estetik bilinç" kuramlarının öznelliğiyle *Vérité et Méthode*'da Gadamer'in önerdiği bir sanat yapıtı varlıkbilimi arasında bir seçim yapmak zorunda olmadığımız açıktır. Sanat yapıtının anlam ve değeri sorunu, estetik yargının özgüllüğü sorunu gibi, çözümünü ancak özel bir estetik anlayışının oluşum koşullarını ele alan bir toplumbilime bağlı alanın toplumsal tarihi içinde bulabilir ve alan, durumlarının her birinde bu toplumbilime başvurur.

Geçmişin Anıştırılması ve Doyumsuzluğun Yeniden Ortaya Çıkması

Bir sanat yapıtını sıradan bir nesne ya da basit bir gereç değil de sanat yapıtı yapan şey nedir? Bir sanatçıyı, bir zanaatkâr

ya da pazar ressamı karşısında sanatçı yapan şey nedir? Bir müzede sergilenen işeme yerini ya da şişe altlığını sanat yapıtı kılan nedir? Bir şarap satıcısı veya musluk tamircisinin değil de, tanınmış (her şeyden önce de bir sanatçı olarak) bir sanatçı olan Duchamp'ın imzasını taşımaları mı? Ama konuya böyle yaklaşmak, Benjamin'nin sözünü ettiği gibi bir fetiş olarak sanat yapıtını, kolaylığa kaçarak "ustanın adının fetişliği" olgusuna bağlamak olmaz mı? Bir başka anlatımla, fetişlerin benimsenmiş üreticisi olarak "yaratıcı"yı kim yaratmıştır? Ve, sanatçının, bu nitelikle var olma savıyla ün kazanan adına büyülü etkinliğini kazandıran nedir? Bir moda terzisinin imzasına benzeyen bu adın benimsenmesiyle nesnenin değerinin kat kat yükselmesinin (bu da bunların ellerindeki kozları unvan çatışmalarına yansıtmalarına ve bilirkişilerin varlıklarına bir geçerlik kazandırmaya yol açar) gerekçesi ne olabilir? Farklılığa, bölünmeye, ayrılmaya yer vererek kutsallığı üreten atama ya da kuram –görmek, *théorien* ve göstermek söz konusu olduğu için, kusursuz bir uygunluk içerir bu sözcük– etkisinin kesin ilkesi nerede yer alır?

Bu sorular, kendi türleri içinde Mauss'un *Essai sur la magie*'de, büyünün etkinlik ilkesi üzerine kendini sorguladığı ve bu sorgulamanın da, kendisini, büyücünün kullandığı araçlardan büyücünün kendisine ve buradan da müşterilerinin inançlarına, giderek büyünün, içinde ortaya çıktığı ve uygulandığı tüm bir toplumsal çevreye yönlendirdiği sırada saptadığı sorularla son derece yakın benzerlikler gösterir. Böylece, ilk nedene ve sanat yapıtının kesin değerinin temeline doğru sınırsız gerileme içinde, bir yerde durmasını bilmek gerekir. Ve, sanat yapıtının varlığının temelinde yer alan ve herkesçe unutulduğu için Duchamp'a özgü baskılarla zorlama bir biçimde gündeme gelen dönüşümün bu mucizeye benzeyen etkisine açıklık kazandırabilmek için, varlıkbilime ilişkin sorunun yerine, içinde sanat yapıtının, bir başka deyişle sanatsal alanın değerinin gerçek bir kesintisiz yaratımının durmaksızın üretilip yinelendiği evrenin oluşumunun tarihsel sorusunu getirmek gerekir.

Öz çözümlemesi, tarihin, alanın özerkleşmesi süreci aracılığıyla ve bu evrenin ayırt edici özelliklerini oluşturan etken kişilerin (sanatçılar, eleştirmenler, tarih olayları yazarları, müze mü-

dürleri, uzmanlar, vd.), uygulayım ve kavramların (türler, yaklaşımlar, dönemler, biçemler, vd.) aşamalı olarak bulgulanması aracılığıyla nesnellik içinde gerçekleştirdiği incelemenin sonucunu yinelemekten başka bir şey yapmaz. Yapıtlar bilimi, "özcü" görüşten, tümüyle, ancak sanat düzeninin özeğinde yer alan sanatçı ve uzmanlarla bunların sanat yapıtlarının üretimi ve alımlanması içinde gerçekleştirdikleri eğilimlerin oluşumunu konu alan tarihsel incelemeyi sonuçlandırmak koşuluyla kurtulabilir. Sanatçı ya da "yaratıcı" gibi anlamları son derece kesinleşmiş ve sıradanlaşmış kavramlar, bunları adlandıran ve oluşturan sözcükler gibi uzun bir tarihsel çalışmanın ürünleridir.

Sanat tarihçileri, çağcıl anlamda sanatçının ortaya çıkışı üzerine kendilerini sorguladıklarında, genellikle bunu göz ardı ederler; ama yine de tarihsel olarak bulgulanmış, dolayısıyla tarihlendirilmiş sözcüklerin aralıksız bir biçimde tarihe aykırılık tehdidi altında bulunan kullanımı içinde yer alan "özcü düşünce" tuzağından tam anlamıyla kurtulamazlar. Örtük bir biçimde çağcıl sanatçı kavramı içinde yer alan olguları, özellikle de yaratıcısı olmayan "yaratıcı"nın 19. yy. boyunca geliştirilmiş profesyonel ideolojisini tartışma konusu yapamadıklarından, toplumca "yaratıcı" konuma getirilmiş sanatçının bir ürünü olduğu üretim alanını oluşturup incelemek yerine, görünürdeki konuya, daha doğrusu sanatçıya (veya yerine göre yazara, felsefeciye, bilim adamına) takılıp kalırlar. Sanatçı (zanaatkârla karşıtlaşan) kişiliğinin ortaya çıktığı yer ve zamana yönelik bildik soruların, aslında, sanatçıya tanınan neredeyse büyülü güçlere duyulan inancı temellendirebilecek bir sanatsal alanın aşamalı bir biçimde oluşturulmasına yönelik ekonomik ve toplumsal koşullara yöneldiğini görmezler.

Burada, yalnızca "ustanın fetişleştirilmiş adından" –kabul edilsin ya da edilmesin, ustanın adı gerçek bir fetiştir–, günah ve biraz da tehlike içeren yalın bir tersyüz etme işlemiyle kurtulmak söz konusu değildir. Sanatçı kişiliğini, bir fetiş olan sanat yapıtının üreticisi niteliğiyle olanaklı kılan toplumsal düzenekler bütününün derece derece ortaya çıkışını; bir başka deyişle, sanat yapıtına ve sanatçının elinde bulunan değerin yara-

tılması gücüne duyulan inancın aralıksız bir biçimde üretilip yinelendiği yer olarak sanat alanının (incelemeciler ve sanat tarihçilerinin de içinde yer aldığı) oluşturulmasını betimlemek söz konusudur. Bu da, yalnızca sanatçının özerkliğine ilişkin belirtilerin (sözleşmelerin incelenmesiyle ortaya çıkarılan imza, sanatçının özgül yeteneğinin savunulduğu açıklamaların veya sürtüşme durumunda yetkililerin yargıcılığına başvurma, vd. durumların incelenmesinin ortaya koyduğu belirtiler gibi) değil, ama aynı zamanda kültürel iyeliklerin ekonomisinin işleyişi koşulunu oluşturan özgül kuruluşlar bütününün: sergilerin (galeriler, müzeler, vd.), benimsetme mercilerinin (akademiler, salonlar, vd.), üreticilere öykünülen kurumların (güzel sanatlar okulları, vd.), alanın nesnel olarak gerektirdiği *yeteneğe* ve sıradan yaşam içinde geçerli kategorilere indirgenemeyen, sanatçıyla ürünlere yönelik özgül bir değerlendirme ölçütünü benimsettirebilecek *özgül algılama ve değerlendirme kategorilerine* sahip olan uzmanların (satıcılar, eleştirmenler, sanat tarihçileri, koleksiyoncular, vd.) ortaya çıkışı gibi alanın özerklik belirtilerinin de dökümünün yapılmasıyla sonuçlanır.

Resim, yüzey birimleri veya çalışma zamanına ya da kullanılan gerecin niceliği ve tutarına, altın veya renge göre değerlendirildikçe, resim sanatçısıyla boyacı arasında köklü bir ayrım saptanamayacaktır. Bu nedenle, üretim alanının ortaya çıkışına eşlik eden tüm buluşlar arasında en önemlilerinden birisi de kuşkusuz gerçek anlamda bir sanat dilinin geliştirilmesidir: Bu dil, öncelikle sanatçıyı adlandırmaya, sanatçıdan ve onun yaptığı çalışmanın getireceği kazancın niteliği ve biçiminden söz etmeye dayanır ve bu dil aracılığıyla gerçek sanatsal değerin, bu niteliğiyle salt ekonomik değere indirgenemeyen özerk bir tanımı ortaya konur; ayrıca, bu dil, aynı mantık içinde, kullanılan resim tekniğinin özgüllüğünü yani *manifattura*'yı, hatta bir ressamın kendi adını vererek toplumsal bakımdan var olmasına katkıda bulunan özel tarzını uygun sözcüklerle, genellikle sıfat çiftleriyle dile getirerek bir resim dilinin gelişmesine de yol açar. Bu mantık içinde, yüceltim söylemi, özellikle de yaşamöyküsü belirleyici bir rol oynar; kuşkusuz bu rol, ressam ve resmi hakkında söylediği şeylerden çok, onu ünlü, devlet adamları ya

da şairler gibi tarihsel bir öykü oluşturmaya değer kişilik olarak sunması olgusundan kaynaklanır (yüceltici örneksemenin –*ut pictura poesis**–, sanat yapıtının indirgenemezliğinin doğrulanmasına en azından bir süre için bir engel oluşturmaya varacak derecede katkıda bulunduğu bilinmektedir).

Kalıtsal bir toplumbilim, üreticilerin eylemini, bunların resim üretimi konusunda tek seçici olma hakkını ele geçirmek istemelerine, ürünlerinin algılanma ve değerlendirilme ölçütlerini yine kendilerinin belirlemesine yönelik isteklerine de kuramı içinde yer vermelidir; bu kuram, alan içine girmiş öteki etken kişilerin, öteki sanatçıların, yanı sıra eleştirmenlerin, müşterilerin, yatırımcıların, koleksiyoncuların, vd.'nin, üreticilerin kişilikleri ve yapıtları konusunda ortaya koydukları izlenimin, üreticilerin kendi kendileri ve yapıtları, ve buradan da üretim biçimleri konusundaki izlenimleri üzerinde yaptığı etkiyi de göz önünde bulundurmalıdır. (Böylece, Quattrocento'dan** başlayarak kimi koleksiyoncuların deneme ve resim taslaklarıyla ilgilenmeye başlamasının, ressamın öz saygısını yücelttiği varsayılabilir.)

Sanatsal üretim için gerekli olan özgül kurumların tarihi, tüketim için, dolayısıyla tüketicilerin ve özellikle hem eğilim hem de yetenek olarak *beğeni*'nin üretimi için gerekli olan kurumların tarihiyle desteklenmelidir. "Uzman"ın, zamanının bir bölümünü sanat yapıtlarını seyretmeye ayırma eğilimi ve bunu alacağı haz dışında başka hiçbir amaç gütmeden yapması, en azından İngiltere'de ve Fransa'da giderek ince zevkleri olan insanla özdeşleşen *gentleman* veya aksoylunun yaşam biçiminin temel bir boyutu durumuna, ancak sanat yapıtına yönelik derin saygıyı oluşturacak araçların üretilmesi için gerekli olan ortak bir çalışma pahasına gelebilir: Burada, "ince zevk" gibi sürekli yeniden biçimlendirilmesi gereken kavramlar ya da İtalyancadan alınan *virtuoso* veya Fransızcadan aktarılan *connaisseur**** gibi, 17. ve 18. yy. İngiltere'sinde ancak "sıradan" insanın yücelttiği, çıkarcı ve bayağılık kokan özdeksel amaçlardan kendi-

* Latince, "şiir, resim gibidir." (Ç.N.)
** İtalyan sanat tarihinde "on beşinci yüzyıl." (Ç.N.)
*** "Uzman." (Ç.N.)

ni kurtarmış bir yaşam sanatı sergileyebilecek kişileri nitelendiren ve ortaya çıkaran tanımlardan söz edilmektedir. Ama aynı zamanda, yıllarca süren kültürel bir kutsal yolculuk olan, İtalya ve Roma'nın ziyaret edilmesiyle tamamlanan, İngiltere ve öteki ülkelerin önde gelen aksoylularının çocuklarının eğitiminde neredeyse zorunlu bir doruk oluşturan "Büyük Gezi" gibi güçlü bir törensel nitelik taşıyan uygulamaları, ya da çoğunlukla bir ücret karşılığında giderek daha fazla genişleyen bir kitleye uzmanlaşmış sürekli yayınlar, dergiler ve eleştiri yapıtları, yazınsal ve sanatsal gazete ve haftalık yayınlar sunan kurumları, giderek müzelere dönüşen özel galerileri, yıllık sergileri, aksoyluların saraylarında veya müzelerdeki resim ve heykel koleksiyonları ziyaretçilerine yönelik rehberleri, konserleri, vd. göz önünde bulundurmak gerekir.

Böylece aydın kitlenin ulaşabileceği bir konuma getirilen (ve buna zorlayan) kültürel yapıtların *kitle*'sini genişletmelerinin yanı sıra, müzeler gibi genellikle farklı amaçlar için üretilmiş (dinsel resimler, dans ve tören müzikleri, vd. gibi) yapıtları sergilemekten başka bir amaç taşımayan *kamu* kuruluşları, yapıtları kökenlerinde yer alan bağlamdan soyutlayarak bunları çeşitli dinsel veya siyasal işlevlerinden koparan, dolayısıyla bir tür eylem içinde *epokhe* yoluyla onları gerçek sanatsal işlevlerine indirgeyen toplumsal kopuşu gerçekleştirirler. Yalıtma ve ayırma (*frames apart*) işlevi taşıyan müze, kuşkusuz, olguların bıktırıcı değişmezliği içinde sürekli bir biçimde yinelenen *oluşturum* eylemine en uygun ve hem sanat yapıtlarına tanınan kutsallık konumunun hem de bunların yüceltim bakımından gerektirdikleri yeterliliğin kesinlendiği ve aralıksız bir biçimde yinelendiği yerdir.[10] Her şeyden önce katıksız gözleme ayrılmış bu yerin benimsettirdiği resim sanatı deneyimi, bu yapıtların sergilenmesiyle oluşan ulamın kendisine bağlanan tüm nesnelerin deneyiminin kuralı durumuna dönüşme eğilimi gösterir.

Her şey, estetik ve sanat felsefesi kuramının tarihinin, kendisi de bir alan içinde geliştiği için dolaysız bir yansıması olmamakla birlikte, müzeler veya turistik rehberler ya da sanatla ilgili yazıların oluşturduğu (çok sayıdaki yolculuk öykülerini de bunlar arasında saymak gerekir) görsel bir alıştırma niteliği taşı-

yan pratik el kitapları gibi katıksız tat almaya ve çıkardan arınmış seyre ulaşmayı kolaylaştıran kurumların tarihine sıkı sıkıya bağlı bulunduğunu düşündürmektedir. Gerçekten de, geleneksel felsefe tarihinin, nesnelerin tanınmasına yönelik katkı biçiminde ele aldığı kuramsal yazıların, aynı zamanda ve özellikle bu nesnenin *toplumsal gerçekliğinin*, dolayısıyla onun varoluşunun kuramsal ve uygulayımsal koşullarının *oluşturumu*'na da katkıda bulunduğu açıktır (aynı durum siyasal kuram incelemeleri, Machiavelli, Bodin veya Montesquieu için de geçerlidir).

Demek oluyor ki katıksız estetiğin tarihini *bu bakış açısından* yeniden oluşturmak ve sözgelimi başlangıçta *Tanrıbilimsel* gelenek içinde geliştirilen kavramları, özellikle de neredeyse tanrısal bir yeti olan "imgelem"e sahip olan ve "ikinci bir doğa", "ikinci bir dünya", kendine özgü ve özerk bir dünya üretebilecek "yaratıcı" olarak sanatçı kavramını, profesyonel felsefecilerin sanat alanına nasıl kattıklarını göstermek gerekir; 1735 tarihli *Réflexions philosophiques sur la poésie*'de Alexandre Baumgarten'in, Leibniz'ci evrendoğum (kozmogoni) kuramını estetik alanına nasıl aktardığını göstermek gerekir. Bu kurama göre, Tanrı, olası en iyi dünyayı yaratırken, tümü de uyumlu ve özgül iç yasalarca düzenlenmiş, şairin bir yaratıcı olduğu ve şiirin gerçekliğinin de dış gerçeklikle uyum içinde olmaktan değil, iç uyumundan kaynaklandığı, kendi yasalarına uyan sayısız dünya arasında bir seçim yapmıştır; Karl Philipp Moritz'i sanat yapıtının, "varoluş nedenini kendi içinde" taşıdığı için güzelliği "yararlı olmayı gerektirmeyen" bir mikrokozmos olduğunu yazmaya neyin yönlendirdiğini belirtmek gerekir; bir başka kuramsal doğrultu içinde (her düşünürü kendi alanı içinde konumlandırarak toplumsal boyutunun da göz önünde bulundurulması gereken) en üstün niteliğin, Eflatun'cu ve Plotin'ci, ama yanı sıra Leibniz'ci farklı kuramsal temelleriyle birlikte Güzel olanın gözlemlenmesine dayandığı düşüncesinin çeşitli yazarlarda ve özellikle de Shaftesbury'de, Karl Philipp Moritz'de ya da sanat yapıtını üretenin değil de alımlayıcının, daha doğrusu seyredenin bakış açısını benimseyen Kant'ta, ardından Schiller'de, Schlegel'da, Schopenhauer'da ve daha birçoklarında nasıl geliştiğini; özellikle Alman kökenli olan bu felsefe ge-

leneğinin, Victor Cousin aracılığıyla "yaratıcı", "öteki dünya" ve katıksız gözlem kuramını kendilerince yeniden bulgulayan Baudelaire veya özellikle Flaubert gibi sanat için sanat yanlısı yazarlara nasıl bağlandığını göstermek gerekir.[11]

Kant'ı ele alırken yapmayı denediğim gibi, her durumda, sanat yapıtıyla olan bağın her zaman içerdiği toplumsal bağıntının belirtilerini ortaya koymak (sözgelimi katıksız ve katışık, akılla ve duygularla kavranabilen, ince ve bayağı gibi ikili sıfatlar içinde) ve bu gizli ama temellendirici bağıntıyı yazarın alan (felsefi, sanatsal, vd.) ve toplumsal uzam içindeki konumu ve yörüngesiyle ilintilendirmek gerekir. Genellikle ayrılmaz bir biçimde bilinçli ya da bilinçdışı aktarıma veya yeniden bulgulamaya bağlı olan geri dönüşlerin ve yinelemelerin kuşkusuz biraz yavanlaştıracağı böyle bir soybilim, ortak bir biçimde paylaştıkları için, tüm aydınların, bilginin (önsel olarak) evrensel bir biçimi gibi görmeyi yeğledikleri bilinçdışının en güvenli ve en köklü araştırısını oluştururdu.

Sanatsal Kavrayışın Tarihsel Kategorileri

Sanatsal alan bu niteliğiyle böylece oluştuğu ölçüde, sanat yapıtının, değerinin ama yanı sıra anlamının da üretimi giderek daha az oranda yalnızca sanatçının çalışmasına bağlı kalır ve çelişkili bir biçimde, giderek daha fazla bakışı kendi üzerinde toplar; sanatsal, büyük ya da küçük, ünlü, bir başka deyişle yüceltilmiş veya tanınmayan olarak sınıflandırılan tüm yapıt üreticilerini, kendileri de bir alan oluşturan eleştirmenleri, koleksiyoncuları, aracıları, müze müdürlerini kısacası sanatla bağlantısı olup sanat için yaşayan ve ekmeğini sanattan kazanıp sanat yapıtının anlam ve değerinin tanımlanması, dolayısıyla sanat ve (gerçek) sanatçı dünyasının sınırlarının belirlenmesi adına sürdürülen rekabet sürtüşmeleri içinde birbirleriyle karşıtlaşan ve bu çatışmalar aracılığıyla sanat ve sanatçının değerinin üretimine katkıda bulunan herkesi işin içine katar.

Eğer sanat yapıtları bilimi günümüzde henüz emekleme dönemini yaşıyorsa, bunun nedeni kuşkusuz bu bilimi üstle-

nenlerin ve özellikle de sanat tarihçileriyle estetik kuramcılarının, farkında olmaksızın ya da bu çalışmalardan en azından tüm sonuçları çıkarmadan, içinde sanat yapıtının anlam ve değerinin üretildiği çatışmalara girmiş bulunmaları, kendilerine konu olarak aldıklarını sandıkları şeyin etkisine kapılmış olmalarıdır. Bunun böyle olduğuna inanmak için, sanat yapıtlarını düşünmek, özellikle de onları yargılamak ve değerlendirmek üzere başvurulan kavramların, Wittgenstein'ın da belirttiği gibi, ister türler (şiir, tragedya, güldürü, dram veya roman), biçimler (balad, rondo, sone veya sonat, aleksandren ya da serbert dize), dönem ya da biçemler (gotik, barok veya klasik) veya isterse akımlar (izlenimciler, sembolistler, gerçekçiler, natüralistler) söz konusu olsun, olabilecek en uç belirsizlik içinde tanımlandığını gözlemlemek yeterlidir. Ve sanat yapıtını nitelendirmek, algılamak ve değerlendirmek için kullanılan kavramlardaki karmaşa, en az sanat deneyimini yapılaştırmak için kullanılan sıfat çiftlerindeki denli güçlüdür.

Ortak dil içinde yer aldıkları ve çoğunlukla salt estetik alanının ötesinde de etkili oldukları için beğeninin yargılanmasına yönelen bu kategoriler, her ne denli aynı dilin tüm konuşucuları tarafından ortak biçimde paylaşılır ve dolayısıyla görünüşte bir iletişim biçimini olanaklı kılarsa da, bunların profesyonellerce kullanımlarına bile her zaman aşırı bir belirsizlik ve esneklik damgasını vurur ve bu durum, bu kategorileri, Wittgenstein'ın gözlemlediği gibi asıl tanıma tümden uyumsuz kılar.[12] Bunun nedeni de, kuşkusuz, bu tanıma ilişkin kullanımın ve yüklenen anlamın, kullanıcılarının özel, toplumsal ve tarihsel bakımlardan yerlerine oturmuş ve genellikle tam anlamıyla uzlaşmaz bakış açılarına bağlı olmalarıdır.

Düzenin çözümlenmesine yönelik incelemesinin her zaman düzence değiştirilebileceği sakıncasının bilincinde olan incelemeci, vardığı sonuçları sergilerken neredeyse aşılmaz bir nitelik sunan güçlükleri de göz önünde bulundurmalıdır. Bunun nedeni de, özellikle en yöntemli bir biçimde denetlediği dilin, nayif okumayla toplumsal düzene katılır katılmaz, incelemecinin nesnelleştirme dışında bir amaç yüklemediği tartışma

içinde bir tutum belirleme gibi görünmekten kurtulamamasıdır. Böylelikle, sözgelimi, "taşra" gibi küçültücü yananlamlarla aşırı yüklü yerleşik bir sözcüğün yerine daha yansız olan çevre gibi bir kavram kullanıldığında, yazın ve sanat dünyası içinde gerçekleşen sembolik egemenliğin kimi sonuçlarını ulusal veya uluslararası ölçekte incelemek için yapılan çözümlemede başvurulan merkez ve çevre karşıtlığının, incelenen alan içinde sürdürülen çatışmaların bir beklentisi olacağı ve bu egemenliği adlandırmada kullanılan terimlerden her birinin, alımlayıcının bakış açısına göre birbirlerinin tam karşıtı yananlamlarla yükleneceği bir gerçektir; örneğin "merkezdekiler"in, bir başka deyişle egemenlerin, "çevredekiler"in tutum belirlemelerini bir gecikme ya da "taşralılık" etkisi olarak betimlemeye yönelik istekleri ve öte yandan "çevredekiler"in bu sınıflandırmada içerilen alçaltma çabalarına direnmesi ve çevresel bir konumu merkez bir konuma ya da en azından seçmeci bir sapmaya dönüştürmeleri gibi.

Kısacası, beğeniler konusu her zaman tartışmaya açık kalmakla birlikte –ve, herkesin bildiği gibi tercihlerin sürtüşmesi gündelik iletişim içinde gerçekten büyük bir yer tutsa da–, bu alanda iletişimin ancak yoğun bir yanlış anlama içinde gerçekleştiği de kesindir: Gerçekten de, iletişimi olanaklı kılan sınıflandırmacı taslaklar, aynı zamanda bunun uygulamada etkisiz kalmasına da yol açar. Böylece, toplumsal uzam içinde farklı konumlarda bulunan bireyler, sanat yapıtlarını ya da gündelik yaşam içinde yer alan nesneleri nitelendirmek için ortak bir biçimde kullanılan sıfatlara son derece farklı, hatta karşıt anlamlar ve değerler yükleyebilirler.[13] Ve güzellik düşüncesinden başlayarak farklı dönemlerde, özellikle de sanatsal devrimlerin ardından, sözgelimi akademik ressamın birbirinden ayrılmaz bir biçimde etik ve estetik nitelik taşıyan idealini özetledikten sonra Manet ve izlenimcilerce sanatın dışına atılan "sonlu" kavramı gibi farklı, hatta birbirlerine tümden karşıt anlamlar edinen kavramların dökümü saymakla bitirilemez.

Demek oluyor ki, sanat yapıtının algılanması ve değerlendirilmesinde yer verilen kategoriler, tarihsel bağlama iki ba-

kımdan bağlıdır: Konumlandırılmış ve tarihlendirilmiş bir toplumsal evrene katılmış olarak, yine kullanıcıların toplumsal konumunun damgasını vurduğu kullanımların konusunu oluştururlar. Sanatçı ve eleştirmenlerin çoğunun kendilerini ve rakiplerini tanımlamak için başvurdukları kavramların büyük bir bölümü, çatışmaların hem beklentisi hem de silahıdır ve sanat tarihçilerinin, konularını incelemek için kullandığı kategorilerin çoğu, bu çatışmalardan doğan ve az çok bilinçli bir biçimde gizlenen veya dönüştürülen sınıflandırmacı taslaklardan başka bir şey değildir. Çoğu zaman, başlarda birer hakaret veya ele verme gibi tasarlanan (Fransızcadaki *catégorie* [ulam] sözcüğü, Yunanca *katègorein*, suçlamak sözcüğünden gelir) bu çatışma olguları, giderek uygulayımsal sınıfbirimlere dönüşürler ve eleştirinin açımlamaları veya akademik tezler, oluşum evresinin karışıklığı aracılığıyla bunlara bir sonsuzluk havası kazandırır.

Eğer gerçek olan bir şey varsa, o da bu çatışmaların bir beklentisinin de gerçeğe ulaşmak olduğudur ve, sanat alanına girmiş etken kişilerin farklı yönlere giden ya da karşıt sınıflandırma veya yargılarının tartışılmaz bir biçimde alan içindeki konumlarla, bakış açılarıyla birleşen eğilim ve özgül çıkarlarca belirlenmelerine ya da yönlendirilmelerine karşın, aynı zamanda bakış açılarının göreceliğinin olumsuzlanması niteliğini taşıyan bir evrensellik, bir mutlak yargı adına biçimlendirildikleri de bir gerçektir.[14] "Temel düşünce", tüm toplumsal evrenlerde ve özellikle de içinde beklentisi evrensellik olan çabaların sürdürüldüğü dinsel alanı, bilimsel alanı, yazınsal alanı, sanatsal alanı, yargı alanını, vd. kapsayan kültürel üretim alanlarında kullanılır. Bu durumda, özlerin kurala dönüşeceği son derece açıktır. "Gerçek" bir adam, "gerçek" cesaret ya da burada olduğu gibi "gerçek" bir sanatçı veya "gerçek" bir başyapıt gibi anlatımlarda "gerçek" (veya "asıl") sıfatının içerdiği anlamları incelerken, Austin de bunu anımsatır: Tüm bu örneklerde, "gerçek" sözcüğü, ele alınan durumu örtük bir biçimde aynı sınıftan tüm durumlarla karşıtlaştırır; "gerçek anlamda" doğrulanmamış olmakla birlikte, başka konuşucular da sembolik bakımdan son derece güçlü olan bu yükleme, her türlü evrensellik istemi olarak bu durumlarda yer verir.

Bilim, gerçeklik için verilen bu savaşların gerçeğini ortaya koymayı ve beklentilerle tarafları, stratejilerle zaferleri belirlemede bir başvuru noktası olan nesnel mantığı kavramayı denemekten başka bir şey yapamaz; ve yine bilimin elinden, hiçbir koşula bağlı değil gibi görünen betimlemelerle düşünce araçlarını, bunların üretim ve kullanımına ilişkin toplumsal koşullara, bir başka deyişle içinde doğdukları ve işlev gördükleri alanın tarihsel yapısına bağlamaktan başka bir şey gelmez. Tutum belirlemeler uzamıyla (yazınsal veya sanatsal biçimler ve inceleme araçları, vd.) alan içinde yerleşilen konumların uzamı arasında bir türdeşlik bulunduğunu öne süren deneysel inceleme aracılığıyla sürekli bir biçimde doğrulanan yöntembilimsel konuta göre, tümünün de ortak noktası evrensellik savı olan bu kültürel ürünlere tarihsellik kazandırmaya yönelinir. Ama bunlara tarihsellik niteliği kazandırmak, sanıldığı gibi, bunların ancak çatışma alanı içinde belli bir duruma göre anlam taşıdıklarını anımsatarak bunlara görecelik kazandırmak değildir; bu, aynı zamanda sözde bir sonsuzlaştırmadan kaynaklanan belirsizlikten kurtararak ve gerçek bir yaratıcı tanım özelliği taşıyan oluşumlarının toplumsal koşullarıyla ilintilendirerek bunların zorunlu niteliklerine yeniden işlerlik kazandırmaktır.

Bu durum, "alımlama" için de geçerlidir: Toplumbilimsel incelemenin her beğeni biçimini kendi toplumsal üretim koşullarına bağlayarak ilgili uygulama ve betimlemelerin indirgenmesini ve göreceleştirmesini savunan ortak betimlemenin tersine, alımlamanın bunları hem zorunlu hem de benzersiz kılarak, dolayısıyla var oldukları biçimleriyle doğrulayarak, keyfilikten kurtarıp mutlaklaştırdığı söylenebilir. Gerçekten de, farklı iki *habitus*'la donanmış iki kişinin, aynı durumları yaşamadıkları ve aynı dürtülere açık olmadıkları için, bunları farklı biçimlerde oluşturmaları nedeniyle aynı müzikleri dinlemedikleri, aynı tablolara bakmadıkları ve sonuçta da farklı değer yargıları taşıma hakkını ellerinde bulundurdukları varsayılabilir.

Estetik algılamayı yapılaştıran karşıtlıklar *önsel* bir biçimde ortaya çıkmaz; tarihsel olarak üretilip yinelenirler, uygulanımlarına yönelik tarihsel koşullardan ayrı tutulamazlar; aynı biçimde, toplumsal bakımdan uygulama alanına giren nesneleri bir

sanat yapıtı gibi oluşturan ve aynı zamanda kategorileriyle, kavramlarıyla, sınıflandırmalarıyla estetik yetiye güç kazandıran estetik duygu, özgül bir eğitim yoluyla sanat yapıtının potansiyel her tüketicisi içinde yinelenmesi gereken alanın tüm tarihinin bir ürünüdür. Bir sanat yapıtı, daha çok da herhangi bir nesne karşısında, öz çözümlemesinin betimlediği biçimiyle estetik tavrı benimseme yeteneğinden daha doğal hiçbir şey olamayacağına inanmak için, bunun tarih içindeki (sözgelimi, 19. yy'ın sonuna değin ahlaksal değerlere ve eğitsel işlevlere bağımlı bir sanatı savunan eleştiriler) veya günümüzde aynı toplum içindeki dağılımını düşünmek yeterlidir.

Katıksız bakışın buluşu, alanın özerklik yönündeki hareketi içinde gerçekleşir. Gerçekten de, daha önce görüldüğü gibi sanat yapıtının üretim ve değerlendirme ilkelerinin özerkliği üreticinin, daha açık bir deyişle üretim alanının özerkliğinden bağımsız olarak doğrulanamaz. Katıksız bakış –bu bakışın zorunlu bir bağlaşığı gibi görünen ve bir biçimler, değerler ve renkler düzeneği olarak, bir başka deyişle aşkın anlamlandırmalara yapılan her türlü gönderimden bağımsız bir biçimde, kendi içinde ve kendi için bakılmak üzere yapılmış katıksız resim gibi– bir arınma sürecinin sonucudur. Katıksız bakış, dinsel alan içinde olduğu gibi, ilk dönemlerin katılığına geri dönüş adına, her keresinde yeni öncü kesimi gelenekçilerin karşısına türün daha katışıksız bir tanımını getirmeye yönelten, birbirlerini izleyen devrimler boyunca, tarihin uyguladığı gerçek bir öz çözümlemesinin ürünüdür.

Genel olarak, farklı kültürel üretim alanlarının daha fazla özerklik yönünde evrim göstermesi, daha önce görüldüğü gibi üreticilerin kendi üretimlerine yöneltttikleri bir tür yansılamalı ve eleştirel görüş değişikliğiyle birlikte gerçekleşir; bu görüş değişikliği, üreticileri, üretimlerinin öz ilkesini ve özgül önvarsayımlarını ortaya koymaya yönlendirir. Dış istemlerden kopuş ve bunlara boyun eğdiklerinden kuşku duyulan sanatçıların dışarlaması olarak biçimin işlev, betimleme biçiminin betimleme nesnesi karşısındaki üstünlüğünün ortaya konması, alanın özerklik isteminin ve sanat yapıtlarının üretim düzleminde olduğu denli alımlanma düzleminde de özgül geçerlilik ilkelerini

üretip kabul ettirme savının en özgül anlatımını oluşturur. Söyleme biçimini söylenen şeyin üstüne çıkarmak, eskiden doğrudan isteme, ele alma biçimine, renklerin, değerlerin ve biçimlerin katışıksız düzenine bağlı olan "konu"yu gözden çıkarmak, dile yönelik dikkati engellemek için dili baskı altında tutmak, kısacası tüm bunlar, üretim eyleminin en özgül ve en vazgeçilmez görünümünü vurgulayarak ürünün ve üreticinin özgüllüğünü ileri sürmek anlamına gelir. Sanatçı, her türlü zorlama ve dış baskıya karşı çıkar ve kendisini tanımlayan ve kendisinin ayrılmaz bir parçası olan şey üzerindeki, daha açık bir söyleyişle yaklaşım, biçim, biçem üzerindeki, uzun sözün kısası böylece sanatın ayrıcalıklı amacı durumuna gelen *sanat* üzerindeki egemenliğini ileri sürer. Burada, Delacroix'nın şu gözlemini aktarmak gerekir: "Yazarın yeteneğiyle tüm konular değer kazanır. Hey! Genç sanatçı bir konu mu arıyorsun? Konu her şeydir; kendin, izlenimlerin, doğa karşısındaki coşkularındır. Konuyu kendi içinde aramalısın, çevrende değil.[15]" Sanat yapıtının gerçek konusu, dünyayı gerçek anlamda sanatsal bakımdan kavramaktan başka bir şey değildir, daha doğrusu sanat yapıtının gerçek konusu, sanatçının kendisi, sanatına egemen olduğunu kusursuz bir biçimde gösteren belirtileri oluşturan tarzı ve biçemidir. Yazı alanında Baudelaire ve Flaubert, resim alanında Manet, sanatsal bakışın mutlak gücünün bilinçli bir biçimde kesinlenmesini, öznel ve nesnel olağanüstü büyük güçlükler pahasına en ileri uçlarına vardırırlar: Bunu, Champfleury ve Courbet'nin gerçekçiliğinin savunduğu gibi yalnızca değersiz ve sıradan nesnelere değil, anlamsız nesnelere de uygulayarak, "yaratıcı", neredeyse tanrısal dönüştürme gücünü doğrulayabilir ve aynı zamanda eğitimli algılamanın temel kuralını saptayarak biçimin konu karşısındaki özerkliğini ortaya çıkarabilir.

Sanatın kendi üzerine bu yansılamalı ve eleştirel dönüşünün ikinci nedeni, üretim alanının kapalılığının, üretim ve tüketim ilişkilerine yönelik neredeyse kusursuz bir çevrimsellik ve tersinirlik koşullarını yaratmasıdır. Tutum belirlemelerle üreticiler arasındaki karşıtlığın temel konusu durumuna gelen deyişbilimsel ilkeler, yapıtlar içinde giderek daha titiz ve daha yetkin bir biçimde gerçekleşirken, üreticinin, kendi yapıtlarına

yöneltilen eleştirel yargılarla veya başka üreticilerin yapıtlarıyla karşılaştırılması aracılığıyla ve bu karşılaştırmadan kaynaklanan ve buna yönelik olarak üretilen kuramsal söylem içinde, daha açık ve daha dizgeli bir biçimde ortaya çıkarlar. Ayrıca, geçmişte kalan ve sanat ve yazın tarihçileri, yorumcular, çözümlemeciler, eleştirmenlerden oluşan söz ve yüceltim profesyonelleri topluluğunca saptanan, derlenen, yüceltilen yapıtlarda yer alan özgül kazanımlara uygulama düzleminde egemen olmak, üretim alanına giriş koşulları arasında yer alır. Buradan da, nayif görececiliğin öğretilediğinin tersine, sanat tarihi zamanının hiçbir biçimde tersine çevrilemez olduğu ve bir *yığımsallık* biçimi sunduğu sonucu ortaya çıkar. Alanın kendi geleneğine öncü kesimin sanatçıları denli kimse bağlı değildir; işi, bu geleneği tersyüz etmeyi amaçlamaya değin vardıran öncü kesim sanatçıları, nayif gibi görünme pahasına, kendilerini kaçınılmaz bir biçimde alanın tarihine ve bunun yeni gelenlere kabul ettirdiği olasılar uzamı içinde geçmişte kalan önceki tüm aşılma girişimlerine göre konumlandırmak zorundadırlar.

Alan içinde ortaya çıkan şey, alanın özgül tarihine ve yalnızca buna giderek daha fazla bağımlı duruma gelir ve dolayısıyla gözlemlenen an içindeki durumundan yola çıkılarak toplumsal dünyanın çıkarsanması (alanın özgül mantığını göz önünde bulundurmayan kimi "toplumbilim anlayışı"nın yaptığını öne sürdüğü gibi), giderek daha da güçleşir. Brillo de Warhol'un kutuları ya da Klein'ın tek renkli resimleri gibi, varlıklarını, değerlerini ve biçimsel özelliklerini, alanın yapısına, dolayısıyla tarihine borçlu olan yapıtların uygun bir biçimde algılanması ancak ayrımsal, ayırıcı, bir başka deyişle çağdaş veya geçmiş başka yapıtlara göre yapılan sapmalara duyarlı bir nitelik taşıyabilir. Öyle ki, üretimde olduğu gibi, gelenek karşısında uzun bir kopma uygulayımından kaynaklanan yapıtların tüketimi de, bir baştan bir başa tarihsel bir nitelik kazanma eğilimi taşırken yine de tümüyle tarihten arınmıştır: Gerçekten de, çözme ve değerlendirmenin kılgılı olarak ortaya koyduğu tarih, sanatsal alanın yaşam ve hareketini oluşturan biçimler konusunda verilen savaşların toplumsal tarihini tümüyle gizleyerek, giderek daha fazla bu biçimlerin katıksız tarihi olmaya indirgenir.

Böylece, alımlamada olduğu denli üretimde de yalnızca biçimi göz önünde bulundurmayı amaçlayan biçimci estetik anlayışının ortaya koyduğu meydan okuma, toplumbilimsel incelemeyle karşıtlaşır. Aslında, salt biçimsel bir araştırıdan kaynaklanan yapıtlar, yalnızca biçimin özelliklerine duyarlı olan iç okumanın kesin geçerliğini benimsetmek ve bunları, aleyhinde oluştukları bir toplumsal bağlama indirgemeyi amaçlayan tüm çabaları başarısız kılmak veya gözden düşürmek için yapılmış olduğu izlenimini taşırlar.[16] Bununla birlikte, durumu tersine döndürmek için, biçimci tutkunun her türlü tarihselleşme karşısına getirdiği yadsımanın kendi toplumsal olasılık koşullarının göz ardı edilmesine dayandığını gözlemlemek yeterlidir; aynen bu tutkuyu saptayan ve onaylayan felsefi estetik gibi... Her iki durumda da, içinde toplumsal özgürlüğün dış belirlenimler karşısındaki koşullarının ortaya çıktığı tarihsel süreç, bir başka deyişle görece bir özerklik taşıyan üretim alanıyla bunu olanaklı kılan katıksız estetik göz ardı edilir.

Katıksız Okumanın Koşulları

Resim ya da müzik yapıtlarının "katıksız" algılanması gibi, öncü kesimin en ileri yapıtlarının da zorunlu olarak gerektirdiği ve eleştirmenlerle öteki profesyonel okurların tanınmış her yapıta uygulama eğilimi gösterdikleri "katıksız" okuma, tüm kültürel üretim alanının tarihinin, alanın kendi için üretmekle ortaya çıkmalarına katkıda bulunduğu katıksız yazarla katıksız tüketicinin üretiliş tarihinin sonucu olan bir *toplumsal kurum*'dur. Toplumsal koşulların özel bir biçiminin ürünü olarak, metin, şu koşullara denk düşen tavrı alabilecek bir okurun varlığını gerektirir: Yüksek özerklik derecesine ulaşmış bir alanın anlatımı olduğunda, bir buyruk, bir zorlama, alımlama ve okuma kuramlarının çoğunun ayrımına varmaksızın saptayıp onayladıkları bir zorlama içerir. Gerçekten de kültürlü bir okurun yaşadığı bir deneyimin görüngübilimsel bir hava taşıyan incelemesine dayanarak, bunlar, kendilerini, bu oluşturulmuş kuraldan, nayif bir biçimde kuralcı savların insanını çıkarmaya tutkulu kılarlar.

İster alımlama kuramıyla (ve Wolfgang Iser'le birlikte) "örtük okur", Michael Riffaterre'le[17] birlikte "üst okur" isterse Stanley Fish[18] ile birlikte "bilgili okur" biçiminde adlandırılsın, incelemenin gerçek anlamda sözünü ettiği okur –okuma deneyiminin, sözgelimi Wolfgang Iser'de[19] tutma ve öntutma olarak betimlenmesiyle–, bu bakımdan *lector*'da görülen son derece yaygın bir eğilime göre, konu olarak kültürlü okurun toplumbilimsel bakımdan incelenmemiş kendi deneyimini alan kuramcının kendisinden başkası değildir. Katıksız yapıtların gerektirdiği okurun, bunların üretimine ilişkin toplumsal koşulları (gerekli değişikleri göz önünde bulundurarak) yineleyen olağanüstü toplumsal koşulların bir ürünü olduğunu anlamak için deneysel gözlemi çok fazla derinleştirmeye gerek yoktur (bu anlamda, benimsenmiş yazar ve okur birbirlerinin yerini alabilir).[20]

Bu saptama, şu anlama gelir: Burada da sezgicilikten ve yorumbilim geleneğinin özseverci hoşnutluğundan kopuş, ancak, üreticileri, tüketicileri ve ürünleri, dolayısıyla incelemecinin kendisini ortaya çıkaran üretim alanının tüm tarihinin yeniden benimsenmesi içinde ve bunun aracılığıyla, daha doğrusu kendini tanımaya yönelik etkin tek biçimi oluşturan tarihsel ve toplumbilimsel bir çalışmayla gerçekleşir. "Her şeyi anlamanın, sonunda, kendine yönelik bir anlama olduğunu" işte bu anlamda öne sürebiliriz; bu da "yorumbilim" geleneğinin yüklediği anlamın tam karşıtıdır.[21]"

Anlamak, bir gerekliliği, bir varoluş gerekçesini, özel bir yazarın özel durumu içinde tanımak, farklı bir düzlemde yapıtın üretimine de olanak tanıyan üretici bir yöntem biçiminde yeniden oluşturmaktır; bu yöntemi tanımak, yapıtın üretimine farklı bir düzlemde öykünmek, her türlü eşduyumsal deneyim dışında gerçekleşen gerekliliğini duyumsamaktır: Zorlayıcı yeniden oluşturumla katılımcı kavrayış arasındaki sapma, en belirgin biçimine ancak yorumcunun çalışması aracılığıyla düşünsel alan içinde ya da kendisininkinden olabildiğince uzaklaşmış, dolayısıyla kendisine köklü bir biçimde "sevimsiz" gelebilecek toplumsal uzam içinde yer alan etken kişilerin uygulamalarını bir zorunluluk gibi görmelerine yönelmeleri

durumunda ortaya çıkar.[22] Bir yapıtın temelinde yer alan üretici yöntemi yeniden oluşturmak için gerekli olan çalışmanın, okurun tek ben'iyle "canlı okuma"nın romantik görüşünün çağrıştırdığı, özellikle Herder'ce yazarın ruhunun bir tür kutsallaştırıcı sezgisi gibi tanımlanan yaratıcının tek ben'inin, bir anlamda dolaysız ve doğrudan özdeşleştirilmesi arasında hiçbir ilgi yoktur; ve Georges Poulet'de gözlemlendiği biçimiyle okuma etkinliği (bu açıklamayı, onun *Madame Bovary*'nin bir bölümü üzerine yaptığı incelemeyi göz önünde bulundurarak yapıyorum), *Phénoménologie de la lecture*'de bu konuda söylediği şeylerle, daha açık bir deyişle okurun bir tür yapıta içkin deneyimi canlandırmak, okurun "bilincinin" sanki "yazarın bilinciymiş gibi" davrandığı eşduyumsal kaynaşma durumuna ulaşmak için kendini yazar yerine koyma çabasıyla hiçbir ortak yan taşımaz.

Okumanın romantik betimlemesinin, yazınsal olduğu denli felsefi alanlardaki okul geleneği içinde canlılığını bu denli korumasının nedeni, *lector*'un, kendini *auctor* ile özdeşleştirmeye yönelik eğilimine en geçerli açıklamayı getirmesi ve böylelikle, vekâleten "yaratım"a katılmasıdır – kimi esinli yorumcular, yorumu "yaratıcı" bir etkinlik gibi tanımlayarak bu özdeşliğe bir kuram niteliği kazandırmışlardır.[23] Doğanın, "ben güzelim çünkü doğa güzeldir ve doğa da ben güzel olduğum için güzeldir[24]" bağıntısı üzerine kurulu estetik deneyimi konusunda "kozmik özseverliğinden" söz eden Bachelard'ın yaptığı gibi, yapıtlar ve yazarlar arasındaki bu birleşme biçimi *yorumbilimsel özseverlik* olarak adlandırılabilir; burada, yorumbilimci büyük yazarlarla paylaştığı eşduyum aracılığıyla zekâsını ve büyüklüğünü ortaya koyar. Birçok yorumcunun, "kendi" yazarlarını kendi izlenimlerine göre görme hakkını ellerinde bulundurduklarını, böylece titizlikle konumlandırılmış ve tarihlendirilmiş düşünceleri onlarla özdeşleştirebileceklerini düşünmeleri nedeniyle, yorumlara eşlik etmesi veya onları öncelemesi gereken yorumlamaların toplumsal tarihi, her yeni yorumlamanın içine düştüğü yanılgıları saymakla bitiremez. Okul klasikleri içinde yer verilen bilgiç ve gülünç notları hepimiz anımsarız;

ama izdüşümsel bir özdeşleştirmeyle az çok bilinçli bir aktarım dışında bir dayanağı bulunmayan çok sayıdaki yaygın okuma, ancak bunlar içinde dile getirilen etik eğilimlerin daha az itici olmaları ölçüsünde hoşgörüyle karşılanırlar. Kısacası, başkalarının yaşam deneyimini yeniden yaşamak veya yeniden canlandırmak diye bir şey söz konusu olamaz ve gerçek kavrayışı yakınlık duygusu değil, yakınlık duygusunu gerçek kavrayış sağlar; daha doğrusu gerçek kavrama, özseverliğin yadsınmasına dayalı olup gerekliliğin bulgulanmasına eşlik eden bir tür *amor intellectualis*'e yol açar.[25]

Yalnızca, bu özgül etkinliğin olasılığına ilişkin toplumsal koşulların bir çözümlemesi gibi alınan katıksız okumanın toplumbilimsel eleştirisi, örtük olarak işin içine kattığı önvarsayımlardan kopmaya ve belki de bu koşullarla önvarsayımların bilinmemesinin kendisine benimsettiği zorlamalardan ve sınırlamalardan kaçınmaya olanak tanır.[26] Çelişkili bir biçimde, her türlü kurumsal bağlar karşısında özgür olmayı amaçlayan biçimci eleştiri, yetkesini elinde bulundurduğu kurumların varoluşları içinde yer alan bütün "savlar"ı örtük olarak kabul eder: Okumanın kuruluşuna, bir başka deyişle kurumca benimsenen metinler bütüncesinin saptanması üzerine olduğu denli, kendine yeterli gerçeklikler biçiminde oluşturulmuş, varoluş gerekçelerini kendi içlerinde barındıran metinleri, az çok derlenip düzenlenmiş çizelgelere göre kavrayan geçerli okuma biçiminin tanımına ilişkin her türlü gerçek sorgulamayı dışarlama eğilimi gösterir.

Kendilerini süregeldikleri biçimleriyle, daha açık bir anlatımla okunmaya değer nesneler ve salt estetik bir hazzın zamandışı nesneleri olarak yineleyen *modus legendi*'yi* üreten *legenda*'nın** büyülü çevriminden, ancak bunu iki araştırma bütünü içinde konu olarak almak koşuluyla çıkılabilinir: Bir yanda, yazınsal üretim alanının özerkleşmesi ve kendi içlerinde ve kendileri için okunmalarını (ve yeniden okunmalarını) gerektiren yapıtların bağlılaşık bir biçimde ortaya çıkmalarıyla çıkar

* Latince, "okuma biçimi." (Ç.N.)
** Latince, "okuma etkinlikleri." (Ç.N.)

ortaklığı içinde, yapıtları anlama biçimi olan katıksız okumanın tarihinin aşamalı olarak bulgulanması; öte yanda, yüceltilmiş yapıtların bütüncesinin oluşturulmasıyla sonuçlanan bir yüceltim sürecinin tarihi söz konusudur ve okul düzeni, bilgili, daha açık bir söyleyişle kanı değiştirmiş okurlar ve yüceltici yorumlar üreterek bu tür yapıtların değerini durmaksızın yineler. Yapıtları konu alan eleştirel söylem çözümlemesi, aslında, hem yapıtlar biliminin eleştirel bir önkoşuludur hem de inanç nesneleri olarak yapıtların üretim bilimine bir katkı niteliği taşır.

Bu izlence taslağına (tarihçilerin çalışmaları içinde zaten, bir bölümüyle gerçekleştirilmiş olan[27]) başvurmaksızın, dikkati, *lector*'un konumuyla, kendileri de tarihsellikten arındırılmış olan yüceltilmiş yapıtlar bütüncesinin tarihsellikten arındırılmış ve tarihsellikten arındırıcı okuması arasındaki benzerliğe çekmeyi amaçladım. Tüm zamanlı bir insancılık anlayışının, son derece doğal göründüğü için açıklanmasına gerek bile bulunmadığı düşüncesinin 19. yy'ın başlarına değin "klasik dil ve yazın[28]" olarak adlandırılan şeyin belirlenmesinin temelinde yer aldığı bilinmektedir: Bu "kültür", temelde Yunan ve Roma antik döneminin önemli metinlerinden oluşur; konusunu oluşturdukları yorumlar, dilbilgisel ve sözbilimsel alıştırmalar aracılığıyla, bu metinlerin, siyasetin, törebilimin ve fizikötesinin temel sorunlarını ele almak için gerekli olan her zaman geçerli konuları sağladığı varsayılır.[29] Durkheim'ın gözlemlediği gibi, "her şey, gençliğin, insanın her zaman ve her yerde kendine benzediğine yönelik kanısını canlı tutmak durumundadır; insanın yalnızca tarih içinde gösterdiği değişimler, dış ve yüzeysel değişimlere indirgenebilir [...]. Demek oluyor ki, okuldan çıkıldığında, yerlerin ve koşulların çeşitliliğinden etkilenmediği gerekçesiyle insan doğasını bir tür sonsuz, devinimsiz, değişmeyen, zamandan ve uzamdan bağımsız gerçeklik dışında başka bir şey gibi görmek olanağı yoktur.[30]" 19. yy. boyunca, eski diller ve yazınlar izlencelere egemen olmayı sürdürür ve Encyclopédie'nin anlayışı içinde gözlem ve deneyi öne çıkarmayı amaçlayan bir azınlığın oluşturduğu akımın çabalarına karşın, eğitim, sözbilim (Latince veya Fransızca söylem aracılı-

ğıyla) ve ahlaksal eğitime, daha doğrusu "düşüncenin geliştirilmesine[31]" yönelik görünümünü korur. Evrensellik yanlısı bir insancılıkla metinlerin biçimci okumasının birleşimi, III. Cumhuriyet yönetiminde, katıksız bir biçim gibi ele alınan (okullara özgü "metin açıklaması" türüyle birlikte) yapıta üniversite çevresinde duyulan derin saygıdan başka bir şey olmayan, laikleşmiş ve egemenlerin farklı fraksiyonlarını (inanç ve akıl, tutuculuk ve ilericilik, vd.) bölebilecek tüm sürtüşmelerin gerçeklikten uzaklaştırma ve seçmecilik yoluyla yansızlaştırılmasına dayalı bir tür cumhuriyetçi ve ulusçu uzlaşmaya temel oluşturmak üzere yüceltilen ünlü yazarların arasına girmeye yönelik tinselcilik içinde tamamlanır. Lionel Gossman'm belirttiği gibi, 1870'ten sonra İngiltere ve Amerika Birleşik Devletleri'nde de, Fransa'daki gibi o zamana değin yazının ve dilin resmi kullanımlarına (Anglosakson ülkelerde, *hitabet* olarak adlandırılan olgu öne çıkarılarak) yönelmiş olan yazın eğitimi, giderek, "duyguları ve imgelemi eğiten" bir "*değerlendirme etkinliği*"ne dönüşürken sözbilim eğitimi de, yerini, bir beğeni kültürüne ve alımlama etkinliğine hazırlığa bırakmaktadır.[32]

Okuma parçası olarak sunulan metinlerle bunların okunma biçimleri arasında karşılıklı bir bağımlılık ilişkisi bulunmaktadır. *Lector*'un okuması, toplumca onaylanmış bir *yararcı boş zaman etkinliği* durumu olan *skholè*'yi gerektirir; burada "oyunlar bir ciddilik içinde" (*spoudaiôs paizein*) sürdürülür ve oyunsu şeyler ciddiye alınabilir; bundan dolayı, bu okuma, oyunsu şeylerin üniversite geleneğinin tarihsellikten arınmış yapıtına olduğu denli biçimci erekten doğmuş yazınsal yapıta da gerektirdikleri şeyleri tam olarak sağlar.

Katıksız üretim, katıksız okumayı üretir ve gerektirir ve *ready-made*'ler bir anlamda, yorum için ve yorum aracılığıyla üretilmiş tüm yapıtların bir sınırından başka bir şey değildir. Alan özerkliğine kavuştukça, yazar, kendini *çözülmeleri* gereken, dolayısıyla yapıtın *özünde bulunan çokanlamlılığı tüketmeksizin*, *araştırma için gerekli olan yinelemeli* okumaya açık yapıtları kaleme almada giderek kendini daha çok yetkili görür. Üretimin ve üreticilerin toplumsal tarihine yönelik her türlü indirgemeci gön-

derimi ve yazınsal yapıtın tartışmacı ve siyasal gücünü canlandırmaya yönelik her türlü tarihçi amacı dışarlayan "katıksız" okuma ise, tek amacı yapıtın biçimi içinde yer alan amaç dışında bir amaç gütmemek olan bütün yapıtların "ereğini" (Panofsky'nin dediği gibi) bir doğallık içinde benimser. Buradan da, Austin'in sözünü ettiği *scholastic view*'nun,*[33] ancak, tüm ülkelerde ayrımına varmaksızın estetik kuramlarının kusursuz döngüsü içinde kapalı kalan *scholars*'ın,** Mallarmé'nin Hérodiade'ı gibi tarihten arındırıcı bir okumanın katıksız bakışını katıksız ve tam anlamıyla tarihsellikten arınmış bir yapıtın aynasına yansıtması durumunda en çok *görünmez* olduğu sonucu ortaya çıkar.

Tarihdışı Görüşün Çöküşü

Skolastik dünya görüşünün ve bunun örtük bir biçimde işin içine kattığı, artık yerleştikleri için tartışılmayan bir dizi önvarsayımın en açık biçimde yalnızca felsefe alanında ortaya çıkmaları bir rastlantı değildir: Çelişkili bir biçimde, nedensiz alıştırmanın, amaçsız erekliliğin, *skholè*'nin damgasını vurduğu bir evrene yerleştirilmesi, Kant'ın "duyumsama yetisinin katıksız alıştırması" veya "duyarlılığın çıkardan arınmış düzeni" olarak nitelendirdiği estetik deneyiminin tüm koşullarının ille de nesnelleştirilmesini gerektirmez. Daha kesin bir deyişle, her türlü kuramsal akımdan[34] gelen felsefe profesörlerinin, *uygulamada*, okunması gereken felsefe metinleri arasına kattığı ve Gadamer'in açık kuramını ürettiği felsefe tarihinin felsefesi, kültürel yapıtların algılanması konusunda geliştirdikleri kuramları içinde bu profesörleri (okuma kuramları, bu kuramın özel bir durumunu oluşturur) her türlü tarihsel bağdan arınmış metinlerin katıksız okumasına yönelik büyülü çevrimden kopmaya hiçbir biçimde zorlamaz.

Doxa'nın unvanlı eleştirmenlerinin gerçekleştirdiği en "köklü" tartışmalardan titizlikle korunan çelişkili gerçek olan

* İngilizce, "Skolastik bakış açısı." (Ç.N.)
** İngilizce, "bilgin." (Ç.N.)

felsefi doxa'yı oluşturan önvarsayımlar bütününü; özellikle de *uygulamada* okul geleneğinin "felsefi" olarak nitelendirdiği, bir başka deyişle bu okumayı gerektiren önvarsayımları gün ışığına çıkarmak gerekirdi. Böylece, felsefe tarihçisinin tarihsellikten arınmış ve tarihsellikten arındırıcı okumasının, metni bir tarih ve bir topluma bağlayan her şeyi, hepsinden önce de metnin başlangıçta kendisini tanımlarken göz önünde bulundurduğu olasılar uzamım (neredeyse tümden) dışarladığı; bu okumanın, en azından felsefe alanı bu biçimiyle oluşmadığı sürece (ve sözgelimi Heidegger'in durumunda tanık olunduğu gibi bunun da ötesinde), iç tanımın belirttiği biçimiyle "felsefi" niteliğe tam anlamıyla tümünün de uymayabildiği, aynı anda var olan dizgeler *bütünü*'nü göz ardı ettiği görülebilirdi.

Çağdaş ya da birbirini izleyen dönemlerden gelen felsefecilerin, birbirlerine yalnızca benimsenmiş metinleri değil, genellikle kalem tartışmalarının yol açtığı kınamaların ya da bazen slogan gibi de işlev görebilen yıkıcı saldırıların da damgasını vurduğu yapıtları, okul unvanlarını, budanmış alıntıları, –izm'li kavramları da birbirlerine aktardıkları unutulur. Bir aydın kuşağının "mantığına", gözle görülmeyen ve dile getirilmeyen birer destek oluşturan ve kimi yapıtları birkaç anahtar sözcüğe, göze hoş görünen birkaç alıntıya indirgeme eğilimi gösteren dersler ve ders kitapları aracılığıyla, artık basmakalıp bir nitelik edinmiş olan bilgiler aktarılır. Bir alan içinde yer almayla bağlantılı olarak, çağdaşlar arasında son derece büyük bir bilgi alışverişi gerçekleşir: Bu bilgiler kurumları –akademiler, dergiler, yayıncılar, vd.– ve kişileri, bunların fizik görünümlerini ve kurumlarla olan bağlantılarını, karşılıklı ilişkilerini, dostluk ve kavgalarını ve içinde bulundukları çağın olgularına bağlayan her şeyi kapsar; bu bilgiler, sıradan çevreler içinde yürürlükte olan sorun ve düşüncelerle gündelik yayınların aktardığı –Hegel'ciler de aralarında olmak üzere, acaba bir felsefe tarihçisi felsefecinin sabah gazetesini taramış mıdır?–, üniversite dünyasının evrensel nitelik edinip genellikle bu çevrenin dünya görüşünün temelini oluşturan tartışma ve sürtüşmelerdir.

Okuma ve *hepsinden önce* de kitapların ve felsefe kitapları-

nın okunması, profesyonel okurların en fazla kitaba bağlı kalanları için bile yazıda ve okumada harekete geçirilen bilgilere ulaşmanın yollarından yalnızca birisidir. Büyük düşüncelerin gözle görülmeyen önemli bir kesimi ve özellikle de çağdaşlara doğal gelen her düşünce, böylece ulaşılamaz olarak kalma sakıncası içerir: Ayrımına varılmadığı için, bu *doxa*'nın tanıklıklar, kronikler ve anılarca saptanma olanağı pek fazla yüksek değildir: Yazarlarının anımsatma gücü ne olursa olsun, bu tanıklıklar Satie'nin dediği gibi "bellek yitimine uğramış bir kişinin anılarıdır." Sıradan okuma, özel adların belirttiği gönderimlerin yıkılması ya da kişisel denilen anıştırmalar aracılığıyla bile olsa düşünceleri, yargıları, bir kesimiyle özel bir durumun evrenselleşmesi olan çözümlemeleri bilimkuramsal düzleme aktararak bunları siyaset ve ahlak alanında, ama yanı sıra daha küçük bir ölçekte olmakla birlikte bilgi ya da mantık düzlemlerinde *doxa* nitelikli bir bilgi biçimine göre oluşturulup edinilmiş sorunlar, bilgi ve deneyimler içinde kök salan tutum belirlemelerin zamandışı ve evrensel sorularına verilen, zamandan ve kişilerden soyutlanmış yanıtlara dönüştürür.

Tarihsel bağlamın etken veya edilgen bir biçimde göz ardı edilmesiyle belirlenen az çok bilinçli tarihsellikten arınma, özel durumlar dışında, her türlü okumanın yalnızca metinleri içinde bulunulan anın olasılar uzamına ve bu uzam içinde yer alan felsefe nitelikli sorunsala aktarma yoluyla bilinçdışı olarak gerçekleştirdiği, her zaman az çok tarihe aykırı bir yan sunan güncelleştirmeyle birleşir: Bu "güncelleştirici" gönderim, tarihe aykırılık yoluyla bir yoruma yol açar; hem tarihlendirilmiş hem de tarihe sözde aykırı olan bu yorum, yinelemekle yetindiği düşünceleri kapsayan yazılara ve anlayışa bağlı kaldığını sandığı durumlarda bile bu düşünceleri dönüştürür. Bunun nedeni, bu düşüncelere işlerlik kazandıran uzamın dönüşmüş olmasıdır.

Felsefe alanında Heidegger'ci felsefe anlayışının felsefe metinlerine uygulanması olan yorumbilim kuramını doğrulayan ve kurallara bağlayan, Gadamer'in önerdiği felsefi yorumun bu sıradan uygulamasıdır. *Vérité et Methode*'a (Gerçek ve Yöntem) göre, bir felsefe metninin gereği gibi anlaşılması, bir "uygulama" (bir müzik yapıtında olduğu gibi *yorumlama* ya da bir buy-

rukta olduğu gibi *yerine getirme* de denilebilir), kısacası yapıtın içinde yer alan bir eylem izlencesinin uygulamaya aktarılmasıdır. Bu izlencenin tarihötesi bir geçerlikle donanmış olduğu varsayılabilir; uygulamaysa, var olanın temel zamansallığına dayalı olup onu şimdiki zamanda, tarihsel, etken kılma eylemi içinde etkin kılan bir *güncelleştirme*'den başka bir şey değildir. Ve bir felsefe ya da hukuk metnini *tarihsel olarak* anlamakla bu metni *felsefi olarak* veya hukuk bakımından anlamak, daha doğrusu metne içkin izlenceyi uygulamaya aktarmak, içerdiği partisyon ve düzeni gerçekleştirmek arasında temel bir karşıtlık oluşturulur. "Tarihsel bakımdan kavranan metin, gerçekleri söyleme savından kesin bir biçimde yoksun kalır. Gelenek, tarihsel bakış açısından ele alındığında, ister tarihsel durum içine yerleşilmiş olunsun isterse tarihsel ufuk yeniden oluşturulmaya çalışılsın, anlaşılıyormuş izlenimini doğurur. Gerçekteyse, gelenek içinde anlaşılabilecek ve kendi başına üstlenebilinecek bir gerçeğe ulaşma çabası, köklü bir biçimde yadsınmış olur.[35]" Kısacası, tarihsel anlayışın tarihselleştirip, göreceleştirdiği yerde, "gerçek" anlayış, anlayışın zamandan arındırılması eylemi içinde ve bu eylem aracılığıyla zamandan koparılan bir gerçeği kavrar.

Gadamer'in tanımladığı biçimiyle "gelenek" içinde nedense yer almayan ve tarihin ürünü olmakla birlikte durmaksızın yinelenen tarihsel güncelleştirmelerinin kılgısal bir sonsuzluk biçimine bürünmesi gibi nedenlerle, Kant'ın söylediği gibi "evrensel geçerliği hedefledikleri izlenimini uyandıran" felsefi, dinbilimsel, ya da hukuksal metinler ve özellikle de bilimsel önermeler gibi iletilerle de gerçekten karşılaşılır. Ve bu buyurucu iletilerin *ortaya çıkış* koşullarını inceleyen, bunların uygun bir biçimde güncelleşmelerine ilişkin koşulları benimsetme savını güden tarihsel kavrayışın, uygulamada, bir fizik yasasını "uygulayan" veya olasılık hesaplarına başvuran ve bunun "ortaya çıkışıyla" sonuçlanan tarihsel süreçlere gereksinim duymayan kişinin gerçekleştirdiği güncelleşmeden tümden ayrı olmasa da, farklılıklar taşıdığı bir gerçektir. Ama bir felsefe kuramı, bir hukuk yasası ya da dinbilimsel bir dogma için aynı durum söz konusu olabilir mi ve tarihsel koşullardan bağımsız olma-

nın, bu durumda, *yetke*'nin (gelenek sözcüğünün kullanımının akla getirdiği gibi) gerçekliğini tanıma pahasına sınanması gerekmez mi? Gadamer'in "insan bilimlerinin yorumlama örneğini hukuka özgü yorumbilimden veya dinbilime özgü yorumbilimden yola çıkarak yeniden yorumlamayı[36]" önerdiğinde öne sürdüğü gibi Kant'ın yetiler konusunda yaptığı aşamalanmanın altüst edilmesinden doğacak tüm siyasal sonuçları kabullenmek mi gerekir?

Siyasal bakımdan olduğu denli düşünsel bakımdan da açık bir koruma kaygısı içinde, "yetke ve geleneğin yeniden canlandırılması[37]" ve önyargının yadsınması konusunda ortaya çıkan önyargının kınanmasına dayandığında ve hukuk veya dinbilim metinlerinde olduğu gibi felsefe metinlerini de "buyurucu bir değer" içeren metinler olarak ele almayı amaçladığında, Gadamer bu altüst oluşu gerçekleştirir. Niteliklerini Heidegger'in saptadığı betikbilimci felsefeciye göre, uygun yorum, bir gerçeklik metninin gerçekliğini söylemeye dayanan bir gerçeklik açınlamasıdır.

Ama, felsefi, hukuksal veya dinbilimsel oluşturumlara evrensel bir kuralcılık görüntüsü kazandıran mantıksal gerekçelerin, bunlara bağlanabilecek her türden beklenti ve çıkar nedeniyle özel çıkarları evrenselleştirmeye yönelik usçullaştırmalardan başka bir şey olamayabileceklerini görmemek olanaksızdır. Buyuruculuğun öznel deneyiminin, ilk mesajı üretenlerin ve bunları "uygulama" görevini üstlenenlerin *habitus*'larıyla çıkarları arasındaki benzerlikten (bu da, koşullar arasındaki özdeşliğe ya da, en azından konumlar arasındaki türdeşliğe dayanır) doğan bir yanılsamadan başka bir şey olamamasından korkmamak olanaklı mıdır? Ve *boş inanca* boyun eğmek pahasına, geçmişten devralınan kaynaklara ilişkin her türlü uygulamayı, alımlamanın üretim koşullarıyla tüketim koşullarını en ince ayrıntısına değin bilenlerin tarihsel eleştirisine bağımlı kılmak gerekmez mi?

Coşkusu ve yanılgısı ışığında dolaysız kavrayışın, bir geleneğin kültürel saymacacılığının her zaman içinde barındırdığı inançların en karanlık temeline bir kaçak gibi girme pahasına, hem geleneğin, hem de geleneğin "uygulanması"nın ikili tarihselleştirmesini gerçekleştirmek gerekir; iletişim sürecine, kuramsal bakımdan, ancak, kalıt olarak devralınmış düşünce taslaklarının incelenmesi ve bunların ürettiği yanıltıcı gerçeklikler aracılığıyla egemen olunabilir (bunun kendisi de, uygulayımsal bakımdan gerçek bir yeterliliğin koşulunu oluşturur). Bunun için, hem yorumlanacak tarihsel verinin (metin, belge, resim, vd.) hazırlanmasında göz önünde bulundurulan olasılar uzamını (belli bir konumla birleşen eğilimler aracılığıyla kavranan), hem de bu verinin yorumlanmasında göz önünde bulundurulan olasılar uzamını yeniden oluşturmak söz konusudur. Bu ikili belirlemeyi hesaba katmamak, tarihe aykırı ve budunmerkezci (etnosantrik) bir "anlayış"a tutsak olmaktır; bu durumda kurgudan öteye gidememe ve en uygun durumlarda bile öz ilkelerin ayrımına varılamaması olasılığı (bu belirlemenin sağladığı buyurucu kesinlik ve zamandışı gereklik, iki tarihsel durum arasında bir türdeşliğin ürünü ya da yorumcunun düşünce kategorilerinin yersiz bir biçimde uygulanmasına dayalı bilinçdışı bir yeniden yorumlama çalışmasının sonucu olabileceğinden) son derece yüksektir. Bu yabancılaşmış, kendi toplumsal olasılık koşullarının ayrımında olmayan "anlayış", gelenekle sürdürülegelen alışılagelmiş bağı, tarihsel bilincin ortaya çıkışının, üretim zamanıyla "uygulama" zamanı arasındaki sapmanın bilinci olarak kopuşa damgasını vurduğu, bir uzaklık içermeyen bir tutulma ve katılma bağıntısını tanımlar. Uygunculuğun *doxa* ile sürdürdüğü bağın bir benzerini gelenekle sürdüren ve Heidegger ile Gadamer'in kuramcılığını yaptıkları gelenekçi bağıntı, geleneğin tarih öncesi deneyimine kurgusal bir geri dönüşle bu nayif bağıntıya öykünme amacını taşır.

Anlamayı anlamak, zaman ve uzam bakımlarından az çok uzakta kalmış bir evrenle birleşen şu ya da bu geleneğin –Kant'ın estetik anlayışı ya da, belki de daha düşük bir düzey-

de yine onun, "yetilerin çatışması" kuramı– neden bize doğallık içinde evrenselin diliyle seslendiğini anlamaktır: "Ufukların kaynaşması", salt yanıltıcı bir yan içerebilir ve tarihe aykırılıkla Budunmerkezciliği tanımlayan ufukların kaynaşması dışında başka bir şeye dayanmayabilir; her durumda açıklanması gereken yanlar içerir. İlgili soruyu kendine yönlendiren herkesin karşısına bunun bir yanıtı gibi çıkan bir sözce karşısında duyumsadığımız öznel gereklilik izlenimi, sorunun toplumsal oluşumunun, dolayısıyla varoluş gerekçesi ve anlamının yeniden tasarlanması, sorun olarak sürmesinin toplumsal koşulları, ayrıca soruyu yöneltme biçimiyle yönlendirenin toplumsal oluşumu aracılığıyla sınanmalıdır. Kısacası tarihötesi niteliği yalnızca metinle (veya olayla) dolaysız bir özdeşleşmenin nayifliği içinde yalnızca duyumsamak yeterli değildir; bunu kanıtlamak da gerekir. Tarihten birazcık olsun uzaklaşıldığında, anlama, kendini tarihsel olarak ortaya koymalı ve kendini tarihsel bakımdan kavramanın yollarını sağlamalıdır; ayrıca, aynı hareket içinde, anlama, kavramaya çalıştığı şeyin içinde oluştuğu tarihsel durumu, tarihsel bakımdan kavramak zorundadır.

Eğer bireyin tarih olduğu, bunun ötesinde bir varlığı bulunmadığı konusunda ve baştan başa tarihsel olup da tarihe indirgenemeyen bir mantığın gerçekliğini dirimbilimsel (evrim kuramıyla) ve toplumbilimsel (düşünce biçimlerinin toplu ve bireysel toplumoluşunun incelenmesiyle) tarihe sormak gerektiğine ilişkin bir inanç taşıyorsak, mantığı tarihsellikten daha güçlü bir biçimde koparma çabasının da, tarihselleşme (bir tür kuramsal *kaçınmacılığın* kesin bir biçimde tarihten arındırılmasıyla değil de) aracılığıyla gerçekleşeceğini: bilinen nesnenin, bu nesnenin üretimi içinde yer alan ve bizim bu nesneye doğal bir biçimde uyguladıklarımızdan farklı olan düşünce ve algılama kategorilerinin (sözgelimi "quattrocento'nun bakışı") tarihselleştirilmesiyle; birikimli öznenin, okuma ve algılanmasının, düşünce, algılama ve değerlendirme kategorilerinin tarihselleştirilmesiyle gerçekleşeceğini kabul etmemiz gerekir; bu son tarihselleştirme de kendini en çok, tarihsel uzaklığın da ötesinde, zenci maskeleri bir yana, Piero della Francesca'nın bir tablosu veya Empedokles'in ya da Parmenides'in bir metnine ilişkin

olarak edinebileceğimiz (edinebileceğimizi sandığımız) dolaysız anlama ve değerlendirme (görünüşe ilişkin) durumlarında benimsetir.

Heidegger'in örneğini oluşturduğu *Verstehen* varlıkbiliminin sözel ve gereksiz yinelemelerle dolu çözümleriyle yetinmek istemiyorsak, tarihsel durumun belirlemelerine az çok güçlü bir biçimde bağlı olan ve aralarından kimilerinin, özellikle de düşünce araçlarının (yöntemler, kavramlar, vd.) tarihsel geçmişle ilgili olarak bizim içinde bulunduğumuz andaki algılamamızı yönlendiren ve düzenleyen (böylece de, geçmişten *sapmayı* görünürde yıkmaya katkıda bulunan) tarihsel çalışmanın ürünlerinin, belgelerin, anıtların, gereçlerin uygun bir biçimde üstlenilmesi sorununun çözümünü herhangi aşkın bir düşünceden değil de, ortak ve toparlayıcı bir çalışma olan tarihsel bilim çalışmasından beklememiz gerekir.[38] Gerçekten de, yalnızca böyle bir çalışma, yapıtın üretimine ilişkin toplumsal koşulları yeterince tanımamızı sağlayabilir ve aynı zamanda onun *nedenini açıklayabilecek* olanakları da sağlayabilir, bir başka deyişle ona özgül gerekçesini ve gerekliliğini kazandırabilir, kısacası varlığının zorunlu niteliğini duyumsatabilir (bu, Gadamer'in sandığı gibi tarihsel çevrenin yeniden canlandırılması anlamına gelmez); yorumbilimsel teknolojinin az çok bilinçli bir biçimde uygulamaya konmuş ilkeleri başta olmak üzere, yapıtın algılanmasına katılan önvarsayımlar bütününü ve yapıtın "okunması"na veya algılanmasına yönelik işlevi; anlamak için anlamanın salt bilişsel işlevini veya eğitici "uygulama"nın buyurucu işlevini kapsayan önvarsayımları bilgiye, dolayısıyla bilince yine yalnızca bu çalışma taşıyabilir. İster, Marx'ın (biraz da hafife alarak...) Yunan sanatıyla ilgili olarak anımsattığı "sonsuz çekicilik", isterse gerçekliğin gerçek bir açınlamasıyla birlikte ortaya çıkan veya çıkmayan *gerçek etkisi* söz konusu olsun, yapıtın kalıcı bir biçimde yaptığı etkinin doğru anlaşılması, ancak bu ikili sınamanın sonucunda ortaya çıkabilir.

Gerçekten de, bilincin karşısına evrensel öz görünümü altında çıkan, tarihin nesnelleştirilmiş veya bütünlüğe kavuşturulmuş izlerinin tarihsel gerçekliğini yeniden bulgulama olanağını, yalnızca toplumsal tarih verebilir. Mantığın tarihsel belir-

lemelerinin yinelenmesi, bu belirlemeler karşısında gerçek bir özgürlüğün ilkesini oluşturabilir. Özgür düşünceye, tarihsel bir anımsatma gücü aracılığıyla ulaşılabilinir; bu anımsatma gücü, düşünce içinde tarihsel çalışmanın göz ardı edilen bir ürünü niteliğini taşıyan her şeyi ortaya koyabilecek yeterlikte olmalıdır. Gerçek anlamda kendini yeniden tanımak olan, "temel düşünce"ye büyülü bir kaçışın tam karşıtı tarihsel belirlemeler konusunda kararlı bir bilinçlenme düzeyine ulaşmak, bu belirlemeleri gerçek anlamda denetleme olanağını sağlar. Aşkın tasarının tarihçi gerçekleşimi, toplum bilimlerinin tüm kaynaklarını harekete geçirmek koşuluyla tamamlanabilir: Er söylencesine göre, kendi belirlenim payını seçtikten sonra Lethe ırmağının suyunu içen ruhlarda olduğu gibi, bizim düşüncelerimiz de kendi yapılarının bireyoluşunu ve soyoluşunu unutmuştur; ilkelerini, tarihin belirlediği toplumsal alanların yapısında bulduklarından, bu yapılar toplumsal alanların tarihinin ve yapısının tanınması yoluyla bu alanların içine katılabilirler. Bu bilgiyi geliştirmek için burada gösterdiğim çaba, bence, düşüncenin toplumsal koşulları üzerine bir düşünce geliştirilebileceği olasılığını göstermeyi (ve inandırmayı) başardıysam tanıtlanmış olacaktır ve bu olasılık, düşünceye, bu koşullara bağlı olarak bir özgürlük olanağı sağlar.

NOTLAR

1 Bakınız P. F. Strawson, "Aesthetic Appraisal and Works of Art", *Freedom and Resentment*, Londra, 1974, s. 178-188 ve T. E. Hulme, *Speculations*, Londra, Routledge and Kegan, 1960, s. 136.

2 Bakınız H. Osborne, *The Art of Appreciation*, Londra, Oxford University Press, 1970. Bu tanımın önemi, öteki tanımların saptadığı bir belirgin özellikler bütününü bir araya getirmesi olgusuna dayanır: Böylece, örneğin Hulme, estetik gözlemin nesnesinin, kendisi tarafından ayrı olarak biçimlendirildiğini (*framed apart by itself*) gözlemler (T. E. Hulme, *a.g.y.*).

3 R. Jakobson, *Questions de poétique*, Paris, Seuil yay., 1973; ve "Closing Statement: Linguistics and Poetics", T. A. Sebeok (yayımcı), *Style in Language*, Cambridge, MIT Press, 1960. Bu metnin yeni bir değişkesinde, metnin (öznel izdüşümlü) bir bahane ve sonsuz erkli bir zorunluluk olması seçeneğiyle karşılaşılır; birinci eğilim daha çok, *auctor* görüşüne, ikincisiyse daha bilimsel bir *lector* görüşüne denk düşer.

4 R. Wellek ve A. Warren, *Theory of Literature*, Harmondsworth, Penguin, 1949.

5 E. Panofsky, *Meaning in the Visual Arts*, New York, Doubleday Anchor Books, 1955, s. 13.

6 Özcülüğe yönelik Wittgenstein'cı eleştirinin sunuşu ve bu eleştirinin bir eleştirisi için, bakınız M. H. Abrams, *Doing Things with Texts, a.g.y.*, s. 31-72.

7 A. Danto, "The Artworld", *Journal of Philosophy*, c. LXI, 1964, s. 571-584.

8 Kültürel birikimden en az pay almış müze ziyaretçilerinin, algılama ve değerlendirme gereçlerine ve özellikle de türlerin, okulların, dönemlerin, sanatçıların, vd. adlarına gereken en düşük düzeyde egemen olamamaları nedeniyle kaçınamadıkları şaşkınlık konusunda, P. Bourdieu ve A. Darbel ile D. Schnapper, *L'Amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*, Paris, Minuit, 1966; P. Bourdieu, "Éléments d'une théorie sociologique de la perception artistique", *Revue internationale des sciences sociales*, c. XX, no. 4, 1968, s. 640-664 okunabilir.

9 Ve bu olağanüstü deneyim olasılığının toplumsal koşullarını hiçbir şey dışarıda kalmayacak biçimde incelemek gerekirse, sanatçının, burada bir pisuar ya da bir şişe altlığı sergileyerek müze ve sanatçının estetik kuruluş etkisini ilk kez gün ışığına çıkaran Marcel Duchamp'ın yalvaçça müdahalesini de işin içine katmak gerekir.

10 Resim alanındaki estetik yeterliliğin toplumsal geçmişinin ne olabileceğine ilişkin bu hızlı ve neredeyse izlencesel taslak, kısmen, M. H. Abrams'ın, *Doing Things with Texts, a.g.y.*, özellikle s. 135-158'deki gözlemlerine ve yanı sıra W. E. Houghton, Jr., "The English *Virtuoso* in the Seventeenth Century", *Journal of the History of Ideas*, no. 3, 1942, s. 51-73 ve 190-219'a dayanmaktadır.

11 Bu estetik kuramının tarihine ilişkin daha köklü bir inceleme için, bakınız M. H. Abrams, *Doing Things with Texts, a.g.y.*, özellikle "From Addison to Kant: Modern Aesthetics and the Exemplary Art" bölümü, s. 159-187.

12 Bakınız R. Shusterman, "Wittgenstein and Critical Reasoning", *Philosophy and Phenomenological Research*, no. 47, 1986, s. 91-110.

13 Bkz. P. Bourdieu, *La Distinction, a.g.y.*, s. 216.

14 Bu da, düşünürün beğeni yargısının özüne ilişkin bir tanım önerdiğinde ya da Kant'ınki gibi kendi eğilimleriyle bağdaşan bir tanıma evrensellik yüklediğinde, sıradan düşünce biçiminden ve bunu nitelendiren görece mutlaklık eğiliminden, sandığından daha az kaçınabildiği anlamına gelir.

15 E. Delacroix, *Œuvres littéraires*, Paris, Grès, 1923, c. I, s. 76.

16 1880'li yıllarda, müziğin en azından katıksız sanat savunucuları için bir başvuru sanatı niteliğine dönüşmesinin, hiç değilse şiirde özgül devrimlerin mantığından kaynaklanan alanın özerkleşmesine eşlik eden estetik biçimcilik yönündeki ilerlemeyle bağıntılandırılması gerekir.

17 M. Riffaterre, *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, 1971.

18 S. Fish, "Literature in the Reader", *New Literary History*, no. 2, 1970, s. 123 vd.

19 W. Iser, *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Brüksel, Pierre Mardaga, 1984, s. 209 vd.

20 Her kültürel iyelik, yazınsal metin, resim veya müzik yapıtı, alımlayıcıların yeteneği ve kültürel yetisi gibi, bir başka deyişle, günümüzde, sahip olunan eğitime ve bunun eskiliğine göre değişen bir kavramanın konusunu oluşturur (bkz. P. Bourdieu ve A. Darbel, D. Schnapper ile, *L'Amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public, a.g.y.* Bu çalışmada, resim yapıtlarının alımlanmasına yönelik ve kültürel yapıtların tümü için de geçerli olan bir değişimler örneği önerilmektedir).

21 H.-G. Gadamer, *Wahrheit und Methode*, Tübingen, Mohr, 2. baskı 1965, s. 246; Fr. çev., *Vérité et Méthode. Les Grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, Paris, Seuil yay., 1976 (1960 tarihli Almanca 1. basım).

22 Burada, ele vermenin mantığıyla kavramanın mantığı arasındaki farklılığı anımsatmayı denemek için Heidegger'i kınamak üzere ayağa kalkan okurlar arasından çıkan tüm yargılayıcı ve suçlamacılara, "onun en iyi avukatı" olduğumu söylediğim bir söyleşiye gönderme yapıyorum (bkz. P. Bourdieu, "Ich glaube ich wäre sein bester Verteidiger", *Das Argument*, no. 171, Ekim 1988, s. 723-726).

23 Yaratıcı okumayı bir kurama dönüştürme çabası güdenler arasında, yazınsal düzlemde Gérard Genette (G. Genette, "Raisons de la critique pure", *Figures*, c. II, Paris, Seuil yay., 1969, s. 6-22) ve felsefe alanında, tarihçi indirgemezliğinin tersine, yorumun kesin ölçüsünü yazarın amaçları arasında görmeyi yadsıyan ve "kavramayı yalnızca öykünmeci değil, aynı zamanda üretici bir girişim" olarak gören H.-G. Gadamer (H. -G. Gadamer, *Vérité at Méthode, a.g.y.*, ve *L'Art de comprendre. Herméneutique et tradition philosophique, Ècrits 1 et 2*, Paris, Aubier, 1991) sayılabilir. Ama gizemci bir sunu olarak bu okuma kuramı, Heidegger'in şiir üzerine yazdığı yazılarda (özellikle de "Dilin Doğası Üzerine" ve "Sanat Yapıtının Kökenleri" başlıklı denemelerinde) bir bütünlüğe kavuşmuştur: Kendini sözcüklere bırakmak, şiir içinde kendini gerçekleştiren ve gerçekleşmesini sürdüren kişinin ortaya çıkışını yeniden kavramaktır; bireye seslenişi bir yeti ve bir verme eylemi olan şairin yaptığı gibi, "sözcükleri varoluşları içinde serbest bırakmak", sözü bireye bırakarak bireyi var eden yaratıcı eylemi yinelemektir.

24 G. Bachelard, *L'Eau et les Rêves*, Paris, J. Corti, 1942, s. 37.

25 Bu durum, sıradan bir acemiyle yapılan bir söyleşi metninin yorumlanması için olduğu denli ünlü bir yazarın yapıtının anlaşılması için de geçerlidir (özellikle yazarının bir alana bağlanması nedeniyle, ünlü bir yazarın yapıtının kavranmasının özel sorunlar içermediği anlamına gelmez bu).

26 Başka zaman kesitleri içinde kutsal metinlerin tarihsel eleştirisinin (burada da Spinoza'yı anımsatmak gerekir) sunduğu duruma son derece ben-

zerlik gösteren kültürel iyeliklerin toplumsal kullanımlarının incelemesi, göreceleştirme yoluyla bir kültürün yıkılmasını amaçlamaz –bana öyle geliyor ki, yerleşik kültürel düzen savunucularının inanırmış gibi göründükleri bir sonuç da içermez; yapıtları üretim, dolayısıyla bulgulama ve olası özgürlük araçlarının sıradanlaşmış ve durağanlaştırılmış bir kalıtına dönüştüren kültürel *boşinanç* ve *fetişizme* yönelik bir eleştiri içerir.

27 Bkz. R. Chartier (yayımcı), *Pratiques de la lecture*, Marsilya, Rivages, 1985 (özellikle "Kitaptan Okumaya" bölümü, s. 61-82).

28 Örneğin Durkheim, insancı geleneğin Yunan-Roma dünyasını "bir tür gerçekdışı, tarihte var olmuş kişiliklerin tartışmasız içinde yer aldığı, ama sunuldukları biçimleriyle tarihsel hiçbir nitelik taşımayan kişilerle dolu ülküsel bir çevreye" indirgediğini göstermiştir ve bu tarihsellikten arındırma sürecini, Hıristiyan bir *habitus*'u yerleştirmeyi amaçlayan eğitbilimsel bir girişimin temelini oluşturmak üzere, bir anlamda pagan yazını etkisizleştirmek gereğine bağlar (É. Durkheim, *L'Évolution pédagogique en France*, Paris, PUF, 1938, c. II, s. 99).

29 Fransa'da eğitimin temelini oluşturan klasik dil ve yazınla fizik gibi modern konuların, Devrim'e değin ancak orta öğretimin son yılında izlencelerde yer aldığı bilinmektedir (bkz. F. de Dainville, "L'enseignement scientifique dans les collèges de jésuites", René Taton (yayımcı), *Enseignement et Diffusion des sciences en France au XVIII^e^ siècle*, Paris, Hermann, 1964, s. 27-65; P. Costabel, "L'oratoire de France et ses collèges", *a.g.y.*, s. 67-100). Amerika Birleşik Devletleri ve İngiltere konularında, bakınız L. Gossman, "Littérature and Education", *New Literary History* [The University of Virginia], no. 13, 1982, s. 364-365, not 8.

30 É. Durkheim, *L'Évolution pédagogique en France, a.g.y.*, 1938, c. II, s. 128.

31 Bkz. M. Arnold, *A French Eton, or Middle Class Education and the State*, Londra ve Cambridge, 1864 (1859 yılında Toulouse Lisesi'nde yapılan bir soruşturunun tutanağı), ve A. Vuillemain, "Rapport au roi sur l'instruction secondaire", *Le Moniteur universel*, 8 Mart 1843, s. 385-391, alıntılayan L. Gossman, "Literature and Education", a.g.m., s. 365. Ayrıca bakınız A. Prost, *L'Enseignement en France, 1800-1867*, Paris, A. Colin, 1968, s. 52-68.

32 L. Gossman, "Literature and Education", a.g.m. s. 341-371, özellikle s. 355.

33 Bir başka yerde, *lector*'un kimi budunbilimsel ve göstergebilimsel biçimlerine belirgin bir nitelik kazandıran tavrının neredeyse sınırsız bir biçimde sergilenmesine ve (yalnızca) okunmak için yapılmamış "şeyler"in (bunlar, bir düzen içermeyen sunuş içinde: törenler, akrabalık stratejileri, sanat yapıtları, hatta kimi söylem biçimleridir) "okunması"nı sağlamaya yönelik eğilimin dizgeli bir yanlışlar ilkesi olduğunu gösterdim. Bu yanılgıların ana örneği, Bakhtine'in filolojizm adını verdiği, dili, örtük bir biçimde bilim adamına yönelik işlevin, yani açıklanmanın dışında başka bir

işlev taşımadığı kabul edilen iletinin çözülmesine olanak sağlayan bir rakam gibi ele almaya olanak tanıyan aydın ile hükümsüz belge arasındaki ilişkidir. Bu görüş, konu olarak bilimkuramsal tavrın kendisini, kuramsal bakış açısını ve bunu uygulamalı bakış açısından ayıran her şeyi aldığı için, *bilgikuramı merkezciliği*'nden, ancak bilgi kuramının en üst düzeyinde yer alan bir düşünce karşılığında kurtulabilinir.

34 Tarihsel topluduruma en belirgin bir biçimde bağlanan "Marx'çı" kavramları "tarihselleştirmek" için gösterilmesi gereken çabanın, Marx'çılığa bağlandıklarını savunanlar arasında bile gösterilmemesi (bunun bir nedeni de, "tarihselliğe" kapılarak aykırı düşmek korkusudur), kuşkusuz bu profesyonel eğilime en yetkin tanıklığı getirir.

35 H.-G. Gadamer, *Vérité et Méthode, a.g.y.*, s. 144.

36 H.-G. Gadamer, *a.g.y.*, s. 152, ve ayrıca s. 170-171.

37 Örnek: "Geçmişe gidildikçe, belirli kurallara ulaşamama durumunda, yargı gücümüzün ne denli zayıfladığı herkesçe bilinir. İşte bu nedenle, çağdaş sanatı konu alan yargılar, bilimsel bilinç için umarsız bir bulanıklık sunar. Bilgi yoluyla egemen olamayacağımız denli çekiciliklerini koruyan varsayımlara açık olup çağdaş üretime, gerçek kapsamıyla, gerçek anlamıyla orantısız bir biçimde gereğinden fazla yankı [*eine Uberresonanz*] kazandıran bu tür yaratımları açıkça denetim dışı kalmış yargılarla ele alırız" (H.-G. Gadamer, *a.g.y.*, s. 138).

38 Sembolist bir devrimi (örneğin Manet'nin gerçekleştirdiği), bu niteliğiyle anlayamamamız söz konusu olabilir; bunun nedeni, bu devrimin ürettiği ve benimsettiği algılama kategorilerinin bize artık doğal gelmeleri ve yıktığı kategorilerin da bize yabancılaşmalarıdır.

2
Bakışın Toplumsal Oluşumu

Yorum yapmıyorum, çünkü şu anda var olan görüntü içinde kendimi çok rahat hissediyorum.

LUDWIG WITTGENSTEIN.

Michael Baxandall'ın *L'œil du quattrocento*[1] başlıklı yapıtı, daha görür görmez bana sanatsal algılamanın toplumbiliminin ne olması gerektiği konusunda örnek bir çalışma gibi geldi ve aynı zamanda, birkaç yıl önce sanatsal algılamaya yönelik bir bilimin temel ilkelerine ilişkin olarak yaptığım bir sunuşta anlıkçılığın gözden kaçmış kimi izlerini yok etmem için de bir fırsat oldu.[2] Sanat yapıtının anlaşılmasını bir *çözme* eylemi biçiminde tanımlayarak, sanat yapıtı biliminin amacının, tarihsel bakımdan oluşturulmuş[3] bir sınıflandırma (ya da bölünme ilkeleri) dizgesi olarak tanımlanan, farklılıkları adlandırmayı veya ayrımına varmayı sağlayan bir dizi *sözcük* içinde belirginleşmiş sanatsal *kural*'ı yeniden oluşturmaya dayandığını ortaya atmıştım;[4] daha doğrusu, sanat yapıtı biliminin amacı, zaman ve uzam içinde, özellikle özdeksel ve sembolik üretim araçlarının dönüşümüne bağlı olarak değişiklikler gösteren bu kuralların tarihini oluşturmaya dayanır.[5] Toplumlarımızın sanat tutkunlarının sanat yapıtına uyguladıkları algılama ulamlarının nayif bir biçimde evrensel ve sonsuz gibi görülen tarihsel ulamlar olduklarını göstermek için, çeşitli toplumsal değişkenlere göre

Avrupa müzelerini gezen kitlelerin yeğlemelerindeki değişimleri konu alan istatistik bir incelemeden yola çıkmıştım; tarihsel ulamların soyoluşunu, "katıksız" sanat yetenek ve yetisinin bulgulanmasının toplumsal tarihi aracılığıyla ve bireyoluşu da bu yetenek ve yetinin edinilmesine ilişkin ayrımsal bir inceleme aracılığıyla ortaya koymak gerekiyordu. Bir başka deyişle, duyarlılığın çıkardan arınmış düzeninin ve Kant'ın sözünü ettiği duyumsama yetisinin katıksız alıştırmasının, olasılığın son derece özel tarihsel ve toplumsal koşullarını, estetik hazzı, içinde "katıksız" ve "ilgiden arınmış" yeteneğin kalıcı bir biçimde oluşabileceği, ekonomik ve toplumsal koşula ulaşabilenlerin bir ayrıcalığı olduğundan şu "her insanın duyumsaması gereken" katıksız estetiği varsaydığını anımsatıyordum.

Bunu belirttikten sonra, çok farklı deneysel konuları (Kabil dinsel törenleri gibi) ele alan incelemeyle hemen hemen aynı anda sürdürdüğüm duyarlı bilginin özgül mantığına yönelik incelememde, daha baştan açıkça ortaya koymayı denemekle birlikte, anlıkçı anlayıştan kopmada birçok güçlüklerle karşılaştığımı söyleyeyim; bu anlayış, Panofsky'nin kurduğu ikonolojik gelenek içinde, özellikle de o sıralar doruk noktasına ulaşmış göstergebilimsel gelenek içinde bile sanat yapıtının algılanmasını bir çözme eylemi olarak veya Austin'in "skolastik bakış açısı" olarak adlandırdığı şeye doğal bir yatkınlık gösteren son derece özgün bir *lector* yanılgısı aracılığıyla, yaygın bir biçimde söylendiği gibi, bir "okuma" olarak algılamaya eğilim gösteriyordu. Bu bakış açısı, Bakhtine'in söylediği gibi, dili (kılgısal bir biçimde konuşulup anlaşılmaya yönelik değil de) *çözülmesi* gereken geçersiz belge gibi görmeye yönelik olan "filolojizm"in ve daha genel bir düzlemde, *çeviri* örneğine dayalı her türlü anlama edimini oluşturmaya ve ne türden olursa olsun, bir kültürel yapıtın algılanmasını, üretim ve yorumlama kurallarının bilinçli bir biçimde gün ışığına çıkarılıp uygulanmasını gerektiren düşünsel bir çözme edimine dönüştürmeyi amaçlayan yorumbilimin temelinde yer alır.

Geçmiş bir yapıtın ya da uygulamanın –sözgelimi, Piero della Francesca'nınkiler– veya yabancı bir gelenekten kaynaklanan bir uygulama ya da yapıtın –Kabil tören biçimleri– tarih-

sel çelişkisi de aslında burada yatar: Çağdaş doğal konuşucunun dolaysız bir biçimde sahip olduğu (gerçek) bir anlama yetisinin yokluğundan kaynaklanan boşluğu doldurmak için, burada yer alan düzgüyü *yeniden oluşturma*'ya yönelik çalışmayı gerçekleştirmek gerekir; ama, bunu yaparken, kökensel kavramanın temel özelliğinin, hiçbir biçimde düşünsel bir oluşturum ve çeviri çabasını gerektirmediğini unutmamak yerinde olur; ve yorumcunun tersine, çağdaş doğal konuşucu, süregeldikleri biçimiyle hiçbir zaman bilince açık olmayan kılgısal taslakları (örneğin dilbilgisi kurallarında olduğu gibi) kendi anlayış yetisi içinde harekete geçirir. Kısacası, incelemeci sanat yapıtının algılanması kuramının içine, bir uygulama olarak, ne bir kuram ne de bir kavram içeren bir ilk algılama kuramını da katmalıdır; incelemeci, bir yorumlama anahtarı, uygulama ve yapıtların nedenini açıklayabilecek bir örnek oluşturmayı amaçlayan çalışmasıyla, bu kuramın yerini alabilecek bir gösterim edinir. Bu durum, kesinlikle incelemecinin, anlamanın kılgısal deneyimine *öykünmeye* veya uygulamada bunu yinelemeye çalıştığını (Michelet'nin ve birçoklarının gözdesi olan "geçmişin yeniden canlandırılması" mantığı uyarınca) göstermez – uygulamada, üretim içinde yer alan taslaklara ve kavrayışa açık bir biçimde egemen olma, çağdaş doğal konuşucunun kılgısal deneyimini *yaklaşık olarak* duyumsama olanağını ortaya çıkardığında bile bu geçerlidir.

Uygulamaların ve nesnelerin toplumsal aşamalanmasını böylece çiğnemenin karşısına dikilen tüm toplumsal engellere karşın, Michael Baxandall'ın incelemesi, gerek Kabil'li köylülerin tören edimlerine ilişkin bütün incelemelerimin gerek profesörlerin değerlendirme işlemlerinin gerekse eleştirilerin, kılgısal anlamın (estetik anlamın, bunun özel bir durumunu oluşturduğu) özgül mantığı konusunda bana kazandırdırmış olduğu bilgilerin sanatsal algılama alanına aktarılmasını sonuçlandırmamda beni yüreklendirdi. Estetik bilgi biçiminin bilimi, temelini, bir uygulama olarak, bir başka deyişle kurama veya kavrama yabancı bir bilgi biçimine başvuran bilişsel işlemlere dayalı bir etkinlik olarak uygulama kuramından alır; bununla birlikte, bu bilgi biçimi, özgüllüğünün ayrımına varanların savun-

duğu gibi, bilinen bir konuya sözle anlatılamaz bir tür katılım da değildir.

Günümüzde kültürel bakımdan en yoksul kişilerin, bir sanat tutkunu olarak, *uygulama durumunda* üretim alanının özerkleşmesinden kaynaklanan, tavır ve biçem farklılıklarının dolaysız bir biçimde algılanmasına olanak tanıyan *özgül kategorilere* sahip olmamalarından[6] dolayı sanat yapıtlarına ancak gündelik yaşamda kullandıkları kılgısal taslakları uygulayabilmeleri[7] nedeniyle, "gerçekçi" denilen bir beğeniye eğilim göstermeleri gibi Piero della Francesca'nın çağdaşları da, aynı biçimde, onun resimlerinin algılanması etkinliğine vaızlara, dansa veya pazara ilişkin gündelik deneyimlerinden kaynaklanan taslakları yansıtıyorlardı. Bunların böylece elde edebildikleri dolaysız kavrayış, kuşkusuz, özerkliklerini savlayan ressamların çabaları içinde ve bunlar aracılığıyla, öncelikle de bunların sembolik üretim çalışması içinde tam olarak kendi paylarına düşen bölüme, yani tavıra, biçime, biçeme egemen olduklarını öne sürerek bulguladıkları "Kant'çı" bakış açısının günümüzün kültürlü amatörüne sağladığı dolaysız algılamayla çok fazla ortak yanlar taşımaz.

Quattrocento'nun Bakış Açısı[8]

Quattrocento resminin anlatım yöntemleriyle ve anlatımsal içerikleriyle ve özellikle de saymaca sürekliliğinin zaman içinde gerçekleşen köklü ve gerçek değişimleri perdelediği Hıristiyan sembolist anlayışla sürdürdüğümüz sözde yakınlık ilişkisi, bizim bu yapıtlara uyguladığımız algılama ve değerlendirme tasarımlarıyla bunların nesnel olarak gerektirdiği ve dolaysız alıcılarının bunlara uyguladığı tasarımlar arasındaki uzaklığı görmemize engel oluşturur. Hem iyi donanmış bir çözümlemeyi saptıracak ve zorlayacak denli yakın, hem de düzenlenmiş *habitus*'un öntepkeli, neredeyse özdeksel kavrayışının dolaysız bir biçimde ulaşamayacağı denli uzak olan bu yapıtlara ilişkin kavrayışımızın, ne denli yanıltıcı olursa olsun, gerçek anlamda var olan bir hazzın kaynağını oluşturabileceğine kuşku yoktur. Ne var ki, budunbilimsel çözümlemeyle estetik söylem arasındaki

uyumsuzluğun en deneyimli estetikçilerin gözünden kaçamadığı, primitif denilen sanatların –öncelikle de zenci sanatı– durumunda fark edilmeme olasılığının daha yüksek olduğu uyum yanlışlarını, yalnızca gerçek bir tarihsel budunbilim çalışması düzeltebilir. Gerçekten de, nesnenin bilimsel oluşturumunun burada olduğu denli açık bir biçimde düşünsel bir gözüpeklik biçimini gerektirdiği durumların sayısı pek azdır ve yerleşik düşüncelerden kopmak, sağduyuyu hiçe saymak, ayrıca Piero della Francesca ya da Botticelli'ninkiler gibi "dar kafalılar"a yönelik resimlerin tarihsel gerçekliği içinde kutsallaşmış yapıtları ele almak için gerekli olan bu gözüpeklikle de pek az karşılaşılır (estetik anlayışımızı bulgulamış olan 19. yy., günümüzde düşünülemeyen şeyleri yüksek sesle söyleyebiliyordu).

Tarihselciliğin yadsınması üzerine kurulu olan yanıltıcı yarım yamalak anlamadan kurtulmak için, tarihçi, quattrocento insanının "ahlaksal ve tinsel bakış açısını", bir başka deyişle, ilk olarak bu *kurum*'un toplumsal koşullarını –bu kurum olmaksızın resim istemi, dolayısıyla pazarı oluşamaz–, resme, daha kesin bir anlatımla şu veya bu türe, tavıra, konuya: "Elde etmekten duyulan hazza, etken bir sevgiye, belli bir yurttaşlık bilincine, kendiliğinden anmaya ve belki de kendi reklamını yapmaya yönelik eğilime, zengin kimseler için saygınlık ve hoşa gitme yoluyla bir ödünleme biçimine, resim beğenisine ilişkin *ilgi*'yi yeniden oluşturmak zorundadır: Aslında, sanat yapıtları ısmarlayan müşteri, kendi içsel güdülerini çözümlemek zorunda değildir; çünkü, genellikle kurumsallaşmış sanat biçimleri –kiliselerdeki mihrap arkalığı, aile kapellalarının freskleri, odalardaki Meryem resimleri, çalışma odasındaki duvar süsleri– söz konusudur; bunlar, örtük bir biçimde müşterilerin güdülenmelerini onun yerine ve daha çok da, gösterişçi bir biçimde usçullaştırırlar ve ressamlara neler yapmaları gerektiğini buyururlardı.[9]"

Müşterilerin isteklerinin ve özellikle bunların sözleşmelerden yansıyan parasal kaygılarının kabalığı ya da saflığı, kendi üzerine ve özellikle de, hem quattrocento alıcılarının yapıtlarına ilişkin tutumlarına, hem de çelişkili bir biçimde "katıksız" bakışa –öncelikle de ekonomik değerle bağlantılı olarak– ilişkin önemli bir ilk bilgi oluşturur; daha özerk bir üretim alanının

ortaya çıkardığı günümüzün kültürlü izleyicisi, kendini, bu katıksız bakışı geçmişin "karışık" yapıtlarına olduğu gibi içinde bulunulan anın "katıksız" yapıtlarına da uygulamakla yükümlü sayar. İşverenle ressam arasındaki ilişki, siparişi verenin ressama neyi, ne kadar zamanda, hangi renklerle resimleyeceğini buyurduğu yalın bir ticari ilişki niteliğini koruduğu sürece, yapıtların gerçek estetik değeri bir değer olarak, daha açık bir anlatımla ekonomik değerden bağımsız olarak kavranamaz: Bazen, resimlenen yüzeye veya harcanan zamana göre kabaca ölçülen bu değer, giderek daha fazla, kullanılan gerecin maliyetiyle ve yapıt içinde kendini açıkça belli etmek zorunda olan[10] ressamın uygulayımsal becerisiyle[11] belirlenmektedir. Eğer, Baxandall'ın gösterdiği gibi uygulayıma duyulan ilgi gerece yönelik ilginin zararına durmadan büyüyorsa, bunun nedeni, kuşkusuz altının giderek daha az bulunması ve insancı akımın Hıristiyan çileciliği güçlendirdiği sırada, yeni zenginlerden farklı olmak kaygısının, resimde olduğu gibi giysilerde de zenginliği gösterişçi bir biçimde sergilemenin yadsınmasına yönelik bir eğilim sunmasıdır. Sanatsal üretim alanının özerkliğinin artması ölçüsünde, ressamlar; yöntemi, tavrı, *manifattura*'yı, dolayısıyla *biçim*'i, konudan farklı olarak daha sıklıkla benimsetilen, tam anlamıyla kendilerinin olan her şeyi gösterme ve değerlendirme becerisini giderek daha fazla kazanırlar.

Ama, "ressamların piyasa koşullarına az çok bilinçli bir biçimde karşılık vermesi" ve *meslek*'lerinin özerkliğini, müşterilerinin yapıtın uygulayımsal görünümünü öne çıkarmaya duydukları giderek artan eğilimlerini ve "ustanın fırçasının" gözle görünür izlerini doğrulamak için buldukları çözümler, müşterilerin görsel yetilerinin ve sıradan acemilerin resim yapıtlarına dolaysız bir biçimde ulaşabilmelerini sağlayan ve kendilerine, yaratıcıların uygulayımsal ustalığını değerlendirme olanağı tanıyan kılgısal bilgilere ulaşmalarını sağlayan koşulların incelenmesine yol açar.

Görünüşte sıradan bir tasarı niteliği taşıyan bir "dünya görüşü" oluşturmak, eski ama bilimsel gelenek içinde en çok kullanılan *Weltanschauung** kavramına bir anlam katmak amaçlandı-

* Almanca, "dünya görüşü." (Ç.N.)

ğı durumda, tam anlamıyla sıra dışı, hatta olanaksızmış gibi bir nitelik edinir. Bunun nedeni, her şeyden önce Michael Baxandall'ın da belirttiği gibi "bir toplumun görsel alışkanlıklarının büyük bir kesiminin yazılı belgelere doğal bir biçimde yansımamasıdır;[12]" ayrıca, resim veya desenler gibi "görsel etkinliğin tanıklıklarına" ilişkin benimsenmiş izlenimi taşıyan kullanımların, kendilerinden, çözülmelerine katkıda bulunmaları istenilen sorunu çözülmüş olarak varsayabilmeleridir. Gerçekten de, toplumsal etmenlerin, "kendileri de ressamın biçemi içinde açıkça tanınabilen öğelere dönüştüğü görsel eğilimlerin oluşmasına katkıda bulunduklarını[13]" varsayan tarihçi de bu çevrimden destek alır. Tarihçinin, aritmetik kullanımları, dinsel uygulayım ve betimlemeleri ya da 15. yy. İtalyan dansının uygulayımlarını kapsayan yazılı kaynaklara dayanarak elde ettiği birbirlerinden ayrılmaz bir biçimde bilişsel ve değerlendirmeci olan eğilimleri tanıması, ona, resimleri tarihsel kökenleri içinde anlama ve bu yolla da bunları tarihsel bir dünya görüşünü konu alan belgeler gibi ele alma, resim betimlemesine özgü gözle görünür özellikler içinde, ressam ve izleyicilerin kendi görüşleri ve dünyanın resim aracılığıyla betimlenmesi görüşleri içine kattıkları algılama ve değerlendirme tasarımlarına ilişkin özellikleri bulma olanağını sağlar. "Din, eğitim, iş dünyasının[14]" biçimlendirdiği "ahlaksal ve tinsel bakış", "quattrocento'nun bakışı", gündelik yaşam uygulayımları içinde, okulda, kilisede, pazarda dersleri, söylevleri veya vaızları izleyerek, buğday ya da kumaş toplarını ölçerek veya bileşik faiz ya da deniz sigortasına ilişkin sorunların üstesinden gelerek edinilip tüm sıradan yaşam içinde, ayrıca sanat yapıtının üretim ve algılanması içinde uygulamaya konulan algılama ve değerlendirme, yargı ve tat alma tasarımlarının dizgesinden başka bir şey değildir. İncelemecinin hiçbir zaman yakasını bırakmayan zihin yanılgısına karşılık, Baxandall dünyanın, özel bir toplumsal evrenle yakınlık içinde edinilen kılgısal deneyimi, bir başka deyişle ele aldığımız durumda bir satıcı *habitus*'u veya kendisinin incelemelerine ilişkin olarak yaptığı ve bilinçli olarak çizgesel bir nitelik taşıyan bir özette söylediği gibi, "kiliseye giden ve danstan zevk alan bir işadamının[15]" *habitus*'u olarak anlaşılan "toplumsal deneyimi"ni yeniden oluşturmayı amaçlar.

Bu kılgısal, ticaret uygulaması içinde edinilen ve sanat yapıtlarının ticareti içinde kendini gösteren tasarımlar, felsefecinin bir çizelgesini oluşturmaktan pek fazla hoşlanmadığı mantıksal ulamlardır. Beğenileri değerlendirme konusunda profesyonelleşmiş bir eleştirmen olan Cristoforo Landino'nun durumunda bile, resimlerin belirgin niteliklerini belirtmede kullanılan ve bunların "kuşkusuz resimlere tepkilerinin anlatımı ama aynı zamanda değerlendirilme tasarımlarının gizli ilkesi olarak da[16]" anlaşılabilen terimler, bir yapıya göre düzenlenirler; oysa bu yapı, salt mantıksal bir oluşturumun biçimsel katılığını taşımaz: "Katıksız, sadelik, sevimli, süslü, çeşitlilik, beklenmedik, canlı, sofu, belirginlik, bakış açısı, renklilik, yapılış, kavram, kısaltım, doğaya öykünmek, güçlüklere beğeni duymak, işte Landino'nun, quattrocento'nun resimdeki üstün niteliğini kavramak için önerdiği kavramsal donanım budur. Bu terimler bir yapıya uyarlar: Bir karşıtlık ya da bağlılaşım içinde bulunurlar, birbirleriyle örtüşür ya da birbirlerini içerirler. Bu bağıntıların betimlendiği bir taslak oluşturmak pek de güç olmazdı ama bu, söz konusu terimlerin uygulamada sahip olmadıkları veya olmamaları gereken yöntemli bir katılığı işin içine katmak anlamına gelirdi.[17]"

İncelemenin, anlama ve açıklama gereği kaçınılmaz olarak birbirlerinden ayırdığı farklı boyutlar, *bir habitus'un birliği* içinde sıkı sıkıya birbirine bağlıdır ve kiliseye gitmiş ve vaızlar dinlemiş insanın dinsel eğilimleri, renkleri değerlendirme ölçütlerini ele alan incelemenin ortaya koyduğu gibi, niceliklerin ve fiyatların hemen hesaplanması konusunda ustalaşmış işadamının çıkarcı eğilimleriyle ayırt edilemeyecek denli iç içe girer: "Altın ve gümüşün ardından, en değerli ve işlenmesi en güç renk olarak lacivert geliyordu. Laciverdin tonlarının kimileri değerli, kimileri de değersizdi ve bu rengin yerine kullanılabilecek, Alman mavisi denilen daha ucuz bir renk de bulunmaktaydı. [...] Düş kırıklığına uğramamak için, müşteriler laciverdin kullanılmasında titizleniyordu; daha da sakınımlı müşteriler, özel bir tonu: 30 gramı bir, iki ya da dört florin olan laciverdin kullanılmasını koşul olarak ileri sürüyorlardı. Ressamlar ve kitleleri buna çok dikkat ediyorlardı ve lacivertle birleşen ya-

bansıllık ve tehlike çağrışımları, bir şeyleri vurgulamak için bir araç olabiliyordu; bu ise bizim gözümüzden kaçma sakıncası içermektedir çünkü koyu mavi artık bizim için lal rengi veya narçiçeği renginden daha fazla çarpıcı değildir. Laciverdin bir İncil sahnesinde yalnızca temel kişilikler olan İsa'yı ya da Meryem'i belirtmesi durumunu anlayabilmekteyiz ama gerçek bir ilginçlik yansıtan kullanımlar daha karışıktır. Sassetta'nın, *Saint François renonçant à ses biens* (Varlığını Bırakan Aziz Francesco) sunak arkalığında, Aziz Francesco'nun giymek istemediği giysiler lacivert renklidir. Zengin renkler içeren Masaccio'nun *Curifixion*'da (İsa'nın Çarmıha Gerilmesi), anlatıya temel oluşturan Aziz Yuhanna'nın sağ kolunun devinimi lacivert bir hava taşır.[18]"

Etkileyici Yanılsamanın Temeli

Bir resimden hoşlanmak, quattrocento döneminin satıcısı söz konusu olduğunda, en "zengin", görünürde en pahalı renkler ve en açıkça sergilenen resim uygulayımı biçiminde *kendini bulmak*, harcamalarının karşılığını almak, parayla resmi satın almaktır; ama aynı zamanda bu –burada, estetik hazzın modernizm öncesi biçiminin tanımını da bulabiliriz–, resim içinde kendini tümüyle bulmaya, burada kendini tanımaya, rahat olmaya, yabancı hissetmemeye, kişinin kendi dünyasını ve dünyayla bağlarını yeniden bulmaya dayanan ek doyumu bulmaktır: Sanatsal gözlemin sağladığı *erinç*, sanat yapıtının, nedensizliğin yoğunluk kazandırdığı bir biçim altında, dünyayla dolaysız, bilinç ve düşünce öncesi bir uyumun deneyimi, kılgısal anlamla nesnelleştirilmiş anlamlandırmalar arasında inanılmaz bir rastlantı olarak mutluluğu oluşturan başarılı kavrayış edimlerini gerçekleştirme fırsatını sağlamasından kaynaklanır. Bu da, sanat sevgisini tutkulu bir dil içinde betimleyen etkileyici ideolojinin "iyi temellendirilmiş bir yanılgı" olduğu anlamına gelir: Bu ideoloji, estetik anlamın ve aşk ilişkisine, hatta cinsel ilişkiye özgü sözcük dağarcığının kestirmece ve kuşkusuz en yetersiz anlatımı olduğu sanatsal anlamlandırmaların arasındaki karşılıklı istek bağıntısını iyice betimleyerek bu de-

neyimin toplumsal olasılık koşullarını suskunluk içinde gerçekleştirir.

Habitus kendine çeker, sorgular, nesneyi konuşturur; o da, kendi payına, kendine çektiği, gerektirdiği, *habitus*'a yol açtığı izlenimi uyandırır; bilgiler, anılar ya da Baxandall'ın gözlemlediği gibi doğrudan algılanan özelliklerle kaynaşan görüntüler, kuşkusuz, elverişli bir *habitus* için bu özelliklerce büyülü bir biçimde (ilkesini, sözcüklere ve yananlamlarına bedenin kıvrımları arasına gömülmüş deneyimleri açığa çıkarma yetisini sağlayan neredeyse özdeksel bir tür uyumda bulan şiirin genellikle sahip olduğu büyülü etki) anımsatılır gibi göründüğü için ortaya çıkarlar ancak. Kısacası, estetikçilerin durmaksızın vurguladıkları gibi, sanatsal deneyim, çözümleme ve uslamlamanın değil de anlam ve duyguların alanına giriyorsa, bunun nedeni, birbirlerini karşılıklı olarak gerektiren oluşturucu eylemle oluşmuş nesne arasındaki eytişimin, *habitus*'la dünya arasındaki özde anlaşılması güç ilişki içinde gerçekleşmesidir.

Ghirlandaio ile Floransa öksüzler yurdunun başrahibi arasında *Müneccimlerin Tapınması* için yapılan sözleşme, içinde ekonomik anlamın yerini bulduğu resmin, aynı zamanda, renklerin ekonomik değerini bunların ikonografik dayanaklarıyla orantılandırarak, İsa veya Meryem'e altın rengini vererek ya da Aziz Yuhanna'nın bir devinimini *değerlendirmek* için laciverdi kullanarak aynı zamanda dinsel anlamı doyuran resim olduğunu gösterir. Ama, Jacques Le Goff'un çalışmaları aracılığıyla, satıcının hesapçı düşüncesinin salt dinsel alan içinde de uygulanma olanağı bulduğu bilinmektedir; çünkü muhasebeyi tinsel alan içine katan çile çekme yerinin ortaya çıkışı, bankanın ortaya çıkışıyla çakışır.[19] Quattrocento insanının durumunda, güzellik deneyiminin, şaşırtıcılığı içinde toplumsallaşmış bir bedenle toplumsal bakımdan var edilmiş tüm anlamları: bakışın anlamıyla dokunuşun anlamını, ama yanı sıra ekonomik anlamla dinsel anlamı doyurmak için yapılmış olduğu izlenimini taşıyan toplumsal bir nesne arasına yerleşen karşılıklı girişme bağıntısından doğduğunu görmek için, görünür dünyanın uyumsal ve uyumlu, dengeli ve güven verici betimlemesine ilişkin bir algılamanın sağladığı ahlaksal (ve siyasal) doyumları ve yo-

rumbilimsel bir yetiyi karşılık beklemeden kullanma hazzını eklemek yeterlidir.

Bir yerin ve bir anın tarihsel özelliği içine dalmak için, öz çözümlemelerinin dilsel genellemelerini yadsıyan tarihsel inceleme, *değişmezler*'in tam anlamıyla bilimsel her araştırısı için kaçınılmaz (boş kuramcılığa karşı) ve aşılmaya açık (körleşmiş aşırı deneyciliğe karşı), zorunlu bir geçişi gösterir. "Quattrocento bakışı"na ilişkin zevklerin salt tarihsel koşul ve düzenlemelerinin bu yönüyle tanınması, sanatsal doyumun değişmez ve tarihötesi ilkesini oluşturan şeyle, *tarihsel* bir *habitus* ve bunun içinde sık sık ve sürekli bir biçimde görülen *tarihsel* dünya arasındaki evrensel bakımdan uyumlu karşılaşmanın bu düşsel gerçekleşmesine yol açabilir.

NOTLAR

1 M. Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy. A Primer in the Social History of Pictural Style*, Oxford, Oxford University Press, 1972; Fransızcaya çeviren Y. Delsaut, *L'Œil du quattrocento. L'Usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1985.

2 Bkz. P. Bourdieu, "Éléments d'une théorie sociologique de la perception artistique", *Revue internationale des sciences sociales*, c. XX, no. 4, 1968, s. 610-664.

3 *A.g.y.*, s. 648.

4 *A.g.y.*, s. 656.

5 *A.g.y.*, s. 649.

6 *A.g.y.*, s. 646.

7 *A.g.y.*, s. 642.

8 Çalışmamın bundan sonraki bölümü, Yvette Delsaut ile ortak kaleme aldığım bir makalenin gözden geçirilmiş bir biçimidir (bkz. P. Bourdieu ve Y. Delsaut, "Pour une sociologie de la perception", *Actes de la recherche en sciences sociales*, no. 40, 1981, s. 3-9).

9 M. Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy. A Primer in the Social History of Pictorial Style, a.g.y.*, s. 3.

10 Bkz. Baxandall, *a.g.y.*, s. 16.

11 *A.g.y.*, s. 23.

12 *A.g.y.*, s. 109.

13 *A.g.y.*, Önsöz.

14 *A.g.y.*, s. 109.

15 *A.g.y.*, s. 109

16 *A.g.y.*, s. 110.

17 *A.g.y.*, s. 150. Mantıksal olguları olguların mantığı gibi sunmaktan kaçınmaya dayanan bu kaygı, dostlarının veya ressamların resim ve sanat üzerine "düşüncelerini" dile getirdikleri sözcüklerin tarihsel, öncelikle de felsefi kökenlerine yönelik her araştırı karşısında Baxandall'ın gösterdiği sakınımlı tutum içinde belirgin bir biçimde ortaya çıkar. (Bkz. M. Baxandall, "On Michelangelo's Mind", The *New York Review of Books*, c. XXVII, no. 15, 8 Ekim 1981, s. 42-43.)

18 M. Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy. A Primer in the Social History of Pictorial Style, a.g.y.*, s. 11.

19 J. Le Goff, "The Usurer and Purgatory", *The Dawn of Modern Banking*, Los Angeles, Yale University, 1979, s. 25-52; ayrıca, *La Naissance du purgatoire*, Paris, Gallimard, 1981.

3
Okumaya İlişkin Eylem İçinde Bir Kuram

Jacques ve öğretmeni arasındaki söyleşide doğruyu yanlış, yanlışı da doğru olarak yorumlamak istemiyorsanız sakınımlı olun. İşte sizi uyardım ve kendimi sorumluluktan kurtarıyorum.

DENIS DIDEROT.

Romanlarda, yazarını pek de uğraştırmayan *sözcelere bir yaratım gücü ve "yaşam" kazandırmak için, neredeyse her zaman ben bir çaba göstermek zorunda kalıyorum – (En iyi romanlardan söz ediyorum; tümcelerin % 75'i, "yaşam" içindeki* – sıradan – *algılamalar gibi, isteğe bağlı olarak değiştirilebilir).*

PAUL VALÉRY.

"Miss Emily Grierson öldüğünde tüm kent cenaze törenine gitti: Erkekler yitmiş bir anıta duyulan saygı dolu bir tür şefkatten, kadınlar on yıldan bu yana hem bahçıvanlık hem de aşçılık yapan yaşlı bir hizmetçi dışında kimsenin görmediği evin

içini merak ettiklerinden.[1]" Öykü, türün kurallarına uygun olarak sıradan bir anlatıyla: Baş kahraman olan, kibarca seçkin bir kişi olarak tanımlanan Miss Emily Grierson'la, cinsiyete göre bölünen ve basmakalıp kişiliklere uygun olarak (erkeklerin uydumculuğu, kadınların merakı) nitelendirilen ikincil kişiliklerle, türün bildik kurallarını benimseyen ve bir ağırbaşlılık içinde toplulukla ("bulmuş'*tuk*", "akşam yemeğini ye'*dik*", "kent'*imiz*") özdeşleşen bir anlatıcı ve bunun yanı sıra ne olduğunu bilmediğim alışılmadık bir şeyleri de işin içine katan özellikle zamansal ("on yıldan bu yana") bir dizi belirtiyle başlamaktadır.

Yok olmuş bir geçmişin onurlu kalıntısı (*fallen monument*) Emily'yi sunarken, Faulkner, görünüşte önemsiz ama gerçek bir etki uyandırmak için sıradan romancıların bile pek fazla bilinçli olmasa da kullandıkları saptamaları, sağduyunun önvarsayımlarını bir güç olarak harekete geçirecek kadar başarılı bir biçimde bir araya getirmiştir; sözgelimi son derece saygın, yok olmuş büyük bir ailenin yaşayan son bireyi ve eski geleneklerin simgesi yaşlı bir kişiliğin imgesini kafalarda canlandırmak ve bu bir tür toplumsal öz içinde yer alan tüm öncelemeleri harekete geçirmek için, soyluluk düşüncesine –ve metin içinde de açık bir biçimde yer verilen ünlü "soyluluk, sorumluluktur" gibi bu düşüncenin içerdiği her şeye– başvurur.

Toplumsal bakımdan oluşturulmuş, dolayısıyla toplumsal olanın tüm gücünü elinde bulunduran soyluluk düşüncesi, hem anlatıcının ve kişiliklerinin olduğu kadar okurun da sessizce benimsediği toplumsal gerçekliğin oluşturum ilkesi, hem de soyluluğun varoluştan önce gelen ve onu üreten bir öz konumu taşıması ölçüsünde, genellikle olgular içinde doğrulanan, kimi olasıları tanımı gereği gerektiren veya dışarlayan bir önceleme ilkesi olarak işlev görür. Önvarsayımın gücü o kadar büyük ve *habitus*'un kılgısal tümevarım savları o kadar sağlamdır ki, bunlar kesinliğe direnirler: "–Arsenik istiyorum. Eczacı kadına baktı. Kadın onu uzun uzun, gözlerini kaçırmadan süzdü.– Tabii efendim dedi eczacı, arsenik istiyorsanız verelim." Sözcüklerin ve eylemlerin anlamı, bunları üreten kişinin toplumsal imgesince önceden belirlenmiştir ve "hiçbir biçimde kuşku duyul-

mayacak" bir kişi söz konusu olduğu için cinayet düşüncesi akla bile gelmemiştir.

Sağduyuya ilişkin öncelemeler, olguların kesinliğinden daha güçlüdür; resmi gerçeklik ("*Fare zehiri* aldığı gün olduğu gibi, arsenik aldığında da"; "kutunun üzerine şöyle yazdı [...]: 'Fareler için'"), anlamsız veya kinik, gösterişçi itiraftan daha etkilidir ("*Zehir* istemiştim dedi eczacıya"). Ve, yazarın bir araya getirdiği ve Emily'nin hemşerilerince olduğu kadar okurca da yöntemli bir biçimde göz ardı edilen veya bilinç alanı dışına itilmiş tüm kuşkulu göstergeler için de –"koku", "babasının ölmediğini" söyleyen Emily'nin deliliği, vd.– aynı şey söz konusudur ("*Kimse*, deli olduğunu söylemedi. Başka türlü davranamayacağını düşünüyor'*duk*. Babasının çevresinden uzaklaştırdığı gençleri anımsıyor'*duk* ve ellerinin boş olduğunu görünce, her zaman yapıldığı gibi kendini her şeyden yoksun bırakan kişiye sıkı sıkıya sarılacağını biliyor'*duk*"). Ve yine, nasıl Jefferson sakinleri ancak Emily'nin ölümünden sonra, yani "olaylardan" kırk yıl sonra, onun sevgilisini zehirleyip cesedini tüm bu yıllar boyunca evde sakladığını öğrenirse, okur da yanıldığının farkına ancak öykünün son sayfasında varır.

Yansıtıcı Bir Roman

Eğer Faulkner zamandizinini ustaca değiştirip anlatısını, içinde sıradan bir yaşamın önvarsayımlarının ve roman türüne özgü kuralların tüm öykü boyunca *usa yatkın* görünen ama sonuç bölümünde beklenmedik bir biçimde tersine dönen bir *anlam*'ın öncelenmesini kışkırtmak üzere bir araya getirildiği bir tuzak biçiminde oluşturmasaydı, ortada gerçekçi bir öykünün iyi tasarlanmış bir dolantısından başka bir şey bulunmazdı. Gerçekten de Faulkner güven duygusunu iki bakımdan sarsar: Önce, aksoylular konusunda yaptığı az çok düşsel bir betimlemeye ("Onları, genellikle tablo kişileri olarak düşünüyor'*duk*") ve eczacıyla tüm kent sakinlerini, özellikle de resmi, herkesçe bilinen gerçeğe olumlu bir önyargıyla yaklaşmaya kadınlardan daha fazla yatkın olan erkekleri aldatmak ve bunların dedikodula-

rını boşa çıkarmak için *habitus*'ların gizli uyumunun temellendirdiği anlam üzerindeki görüş birliğine dayanarak, Emily güven duygusunu sarsar; daha sonra, okurun dikkatini yanlış belirtilere ve yanlış doğrultulara yönlendirmek ve iyi bir polisiye roman yazarı gibi tüm öykü içine belli etmeden serpiştirdiği ve ancak Menakhem Perry'ninki[2] gibi yöntemli bir okumanın saptayıp bir düzene koyabileceği[3] bilgileri, özellikle zamansal bilgileri saptırmak için açıkça söylemeden "okuma sözleşmesi" içine kattığı her şeye dayanarak Faulkner güven duygusunu sarsar.

Aslında, Faulkner açık açık söylemeden (okurun, okuma eylemi içine kattığı içten güven duygusunu ve sağduyunun tüm önvarsayımlarını da beraberinde getirerek kendini tümüyle yansıtmayı sağlayan kendi yerine koyma hareketini belirtmek için sözleşme terimi kullanılabilirse), bu "okuma sözleşmesi"ni bozar. Bu kopuşu gerçekleştirebilmek için, gözden kaçmaları için belirtilerin oraya buraya serpiştirilmesi gibi, polisiye romanlarınkine çok benzeyen yöntemler kullanır; ama bu sıradan yöntemleri, okurun, kafasında geriye dönük olarak alışılmış dünyanın mantığı içinde, görünürde olağanüstü bir çözümü oluşturmasına olanak tanıyacak biçimde tasarlamak bir yana, Faulkner bunları burada en sıradan beklentileri kışkırtmak ve bunları daha güçlü bir biçimde boşa çıkarıp gerçekten olağanüstü bir sonuç içinde ortaya koymak için kullanır; ne olursa olsun, bu yol o kadar beklenmedik bir nitelik taşır ki okuru en azından yeniden okumaya, hiç değilse kafasında bir özet yapmaya zorunlu kılar. Bu da okurun belli belirsiz bir biçimde de olsa, hem kurbanı hem de ortağı olduğu aldatmacayı bulgulamasını gerektirir. "Emily İçin Bir Gül"ün örtük bir biçimde gerektirdiği okur, işte bu sıradışı okur, bazen (bu sıradışı kişiliğin toplumsal olasılık koşulları sorununu gündeme getirmeksizin) denildiği gibi "üst-okur", daha doğrusu öyküyü basitçe okumakla yetinmeyip öykünün sıradan okumasını, hem kendi sıradan zaman ve eylem deneyimine hem de sıradan dünyanın gerçekliğini ve bu dünyanın sıradan deneyimini dile getirdiği kabul edilen "gerçekçi" veya öykünmeci bir kurgunun okunması içine kattığı önvarsayımları da okumasını bilen bir *üst-okur*'dur.

A Rose for Emily, gerçekten de yansımalı, kendi yapısı içinde roman üzerine düşünce ve doğal okuma izlencesi (bilgi-işlem alanında kullanılan anlamıyla) katan yansıtıcı bir romandır. Bir test ya da deneysel bir gereç gibi, yinelemeli ama aynı zamanda ikiye bölünmüş, ilk doğal okumanın izlenimlerini bir araya getirmek için gerekli olan ve ilk okuma sonucunda elde edilip, ikinci okumada, sonucun bilinmesi nedeniyle metne ve özellikle de doğal bir biçimde "romana özgü" okumanın önvarsayımlarına yansıttığı geriye dönük bilgilenmeden ortaya çıkan okumayı gerektirir. Böylece, *doxa*'nın önvarsayımlarının doğal uygulamasından kaynaklandığı için gerçek anlamda açık çelişkilerle dolu bir *allodoxia*'ya yönelik gerçek bir kışkırtma niteliği taşıyan bu tuzağa yakalanan okur, çoğu kez ayrımına varmaksızın okurun kendisinden neler beklediği konusunda pek fazla bir şeyler bilmeyen yazarlara yüklediği her şeyi gün ışığına çıkarmak zorunda kalır.

Hem dünyanın, hem de okumanın sıradan deneyimi içine katılan önvarsayımlar bütününe dayanarak, Faulkner, dikkati yanlış yorumlara yönlendiren ve özellikle de zamansal boyutu içinde gerçek yapıyı gizleyen bir dizi özelliği öne çıkarır. Zamandizinsel düzeni karıştırarak, okuru, sonunda boşa çıkacak olan öncelemelere iter; bunu da, okura, bilinçli ve çoğu kez de zamansız olarak yoğunlaştırılmış bir karmaşa içinde zamansal bilgiler vererek yapar: Bu bilgiler, okurun, öyküye süreklilik kazandırmasına, dolayısıyla olayların art arda gelişindeki gerçek düzen, en son ipucundan yola çıkılarak ancak geriye dönük olarak ortaya çıkacak olan anlamlandırmalar ve nedensellik ve ereklilik bağları aracılığıyla yeniden kavramasına olanak kazandırır.

Bu etkiyi yaratabilmek için, önce romana özgü yazma ve okuma önvarsayımlarıyla yöntemlerine dayanır. Anlattıklarına inanıyormuş gibi yapan ve okurdan, öyküsünü sanki bir kurgu değilmiş gibi okumasını isteyen Faulkner, "biz" olgusuna ya da "herkes şöyle düşünüyordu...", "bütün kadınlar şöyle diyordu" gibi kişisiz, ortak ve öznenin belirtilmediği anlatımlara sürekli bir biçimde baş vurarak görünürdeki öyküsüne güvenirlik kazandırır; dolayısıyla topluluğun sözcüsü gibi ortaya çıkar; bu

topluluk içinde yer alan bireylerden her biri, ayrımına varmaksızın üstlendiği şeyi, ortak dünya görüşünü oluşturan savunca niteliği taşımayan savları ötekilere aktarır. Böylece, sözgelimi Emily'nin davranışlarındaki tuhaflıkları anımsatmaktan geri kalmamasının nedeni, bunların deliliğe değil de aksoylu görkemle kibirin yanında yer almasına bağlanacağını anımsatmak için soyluluğa ilişkin ortak bir betimlemeye dayanmasıdır. Okurdan, yerleşik bir uzlaşım çerçevesinde öyküsünü sözde gerçek bir öykü gibi okumasını isteyerek, onun her günkü yaşam ve görüş içine kattığı önvarsayımlarını (resmi ve saygın uzlaşım ve sözleşmelerin oluşturduğu erkeklere özgü dünya görüşüne, resmi, yani erkeklere özgü olan ve kesin açıklamanın haklı çıkaracağı, toplumbilimsel bakımdan resmi gerçekleri tartışmaya eğilimli olan kadınların görüşünden daha fazla saygınlık kazandırmaya yönlendiren önvarsayım gibi), okuma edimi içine taşımasının yolunu açar ve bu konuda onu yüreklendirir.[4]

Ama Faulkner, sözgelimi bir kitabın baştan sona gidilerek okunması olgusu gibi sıradan yazı ve okumanın farkına varılmayan önvarsayımlarına ilişkin kılgısal becerisini ve yanı sıra uysal, aceleci ve dalgın olup zamanlar ve yerlerin bütüncül yapısını yeniden oluşturmakla uğraşmayan doğal okuma eylemi ile geriye dönüşlerle gerçekleşen ve olayların gerçek zamandizinini yeniden kurarak doğal okura kurnazca esinlendirilen tüm kuruluşu parçalayan profesyonel okurun "skolastik" okuma etkinliği arasındaki sapmaya ilişkin kılgısal bilgisini de öykünün yazılması edimi içine katar. Bu ikili beceriye ilişkin açık kanıt, "... gibi görünüyordu", "gözleri ...e benziyordu" türünden tüm tümcelerden sağlanır; bunlar aracılığıyla romancının bakış açısı kendini gösterir ve bunlar, geriye dönüşlü olarak, Emily'nin hemşerilerinin, onun kişiliğinin ve eylemlerinin gerçeğine ilişkin olarak içinde bulundukları bilgisizliğin anımsatılması gibi ortaya çıkar. Dolayısıyla bu yansımalı yazı, çözümü önceden bilinen bir polisiye dolantının yeniden okunmasından farklı olarak yalnızca yanıltıcı bir belirtiler bütününü değil, ama aynı zamanda inanan okurun kendini kaptırdığı *self-deception*'ı ve özellikle öykünün ve okumanın zamansal yapısına bağlı olan, bunlar aracılığıyla romancının, dünyanın ve zamanın doğal deneyi-

mini temellendiren toplumsal önvarsayımlarını uyandırmayı başarabildiği yöntem ve etkileri gerektirir.

Okuma Zamanı ve Zamanın Okunması

Tek bu öyküyle yetinilirse, Sartre'ın ünlü bir makalesinde[5] "Faulkner'daki zamansallık" üzerine söylediklerinin pek de kesin olmadığı ortaya çıkar. Kuşkusuz, romancı etkinliği, Faulkner'ı kılgı zamanıyla öykü zamanı arasındaki bağıntıya kendini vermeye yönlendirdiği (veya zorladığı) için, yazar, geleneksel roman anlayışından ve zaman deneyiminin doğal bir zamandizini içeren betimlemesinden açıkça kopma yanlısı bir tutum takınmıştır. Sartre şöyle der: "*Le Bruit et La Fureur* (Ses ve Öfke) okunduğunda, öncelikle uygulamadaki kimi tuhaflıklar bizi sarsar. Neden Faulkner, öyküsünün zamanını kırmış ve bunun parçalarını birbirlerine karıştırmıştır? Neden bu roman dünyasına açılan ilk pencere bir budalanın bilincidir? Okur, kendini, kimi işaret noktaları arama ve zamandizinini kendi adına yeniden oluşturma eğilimine kaptırır" (s. 65). Aslında, yazarın okurdan yapmasını istediği de tam anlamıyla budur: "Okuma içinde kendini bulmada" gerekli olan saptama ve yeniden oluşturum çabasına girişmesi, böyle yaparak geçerli olan uzlaşımlar uyarınca düzenlenmiş (özellikle öykünün zamansal yapısı bakımından) romanlarda olduğu gibi, kendini çok kolaylıkla içinde bulduğunda yitirdiği her şeyi, bir başka deyişle zamanın sıradan deneyiminin ve bu deneyimin öyküsünün sıradan okumasına ilişkin deneyimin gerçeğini bulmasıdır.

Gerçekleşmeleri için izleyicinin etkin katılımını gerektiren kinetik sanat yapıtlarını andıran Faulkner'ın romanları, aynı zamanda gerçek birer zamanı araştırma aracıdır: Açımlanmasının yeterli olacağı zamanın yetkin bir kuramını önermeleri bir yana, bunlar, okuru öykünün içinde kişilerin zamansal deneyimi konusunda ve dahası kendi *okuma alışkanlıklarının* tartışma konusu edilmesiyle kendisine benimsetilen etken kişi ve okur olarak kendi zaman deneyimine ilişkin sorular ve düşünceler konusunda sağlanan öğelere dayanarak bu kuramı *kendi kendine*

luşturmayı zorunlu kılar. Gerçekten de, bazen budunbilim yöntem bilimcilerinin gerçekleştirdiği *doxa*'ya özgü uyuşukluğun yol açtığı deneysel kesintiler gibi –sözgelimi, annesinin mutfaktan süt getirmesini söylediği bir öğrenciye, bu bilimcilerin: "Mutfak nerede?" yanıtını vermesini önerdikleri zaman–, Faulkner'ın öyküleri, sağduyunun dayandığı gizli uzlaşmaları –örneğin, geleneksel romancıyı okuruna bağlayan uzlaşma– ortaya koyar ve dünyayla bu dünyanın romanlarda yer alan betimlemesine ilişkin *doxa* nitelikli deneyiminin temelini oluşturan paylaşılan *doxa*'yı tartışma konusu yapar.

Bir öykü anlatmaya, başka bir deyişle kılgı ve öykünün toplumsal ediminin içerdiği özgül mantık karşısında mesafeli ve yansızlaşmış bir bağıntı içine yerleşmeye dayanan, görünürdeki sıradanlığının ötesinde son derece olağanüstü bir yan taşıyan çabayı bilinçli olarak göğüsleyen Faulkner, yaşamda olduğu gibi kendi yaşamımızın veya başkalarının yaşamının öyküsü içinde zamansallık konusunda edindiğimiz deneyimi konu alan son derece derin bir soruya öykülerinin yapısı içinde yer vermek durumunda kalmıştır. Bu sorgulama ve Faulkner'ın kendi yazar olanaklarıyla buna getirdiği ilk yanıtlar, bir zamansal deneyim kuramının *üretilmesi*'ne çağrı oluşturur; bu kuram, gerçek anlamıyla Faulkner'ın olmadığı gibi Sartre'ın ona bağladığı kuram da değildir.

Bu kuram, ancak zamansallığın doğal felsefesinin yadsınması ve aşılması durumunda oluşturulabilir ve zamansallığın romana değin, özellikle de yaşamöyküsü türü içindeki betimlemesi, bu kuramı en yetkin biçimde dile getirir. "Faulkner öncesi" romancının ve yanı sıra tarihçinin de öykünün yazımı içinde yer verdikleri ve doğal uzantısını zamansal bilincin felsefesi (Husserl'ci veya Sartre'çı) içinde bulan eylemin ve eylem öyküsünün bu doğal felsefesi, kılgının gerçek yapısına ilişkin bilgiye ulaşılmasını olanaksız kılar: Kılgı içinde ve onun aracılığıyla gerçekleşen zaman üretiminin, zaman deneyimiyle (*Erlebnis* anlamında) hiçbir ilgisi yoktur ve bu durum, zaman üretiminin bir deneyim (*Erfahrung* anlamında) veya Searle'ün[6] dediği gibi bir dizi *background assumptions* gerektirmesi söz konusu olduğunda bile geçerlidir. (İster Emily'nin hemşerilerinin, onun

Homer Barron ile ilişkisinin anlamı üzerine varsayımlarını destekleyenler, ister onların bu ilişkinin geleceğine yönelik kestirimleri ve isterse bunların tam uyum içinde ve tartışmaya yer vermeyen yargılarını temellendirenler söz konusu olsun, Faulkner bu "art düzlem önvarsayımlar"ı kapsayan birçok örnek vermiştir: "Üstelik ertesi sabah *herkes* şöyle söylüyordu: Kendini öldürecek; ve *bizler* de onun yapması gereken en iyi şeyin bu olduğunu düşünüyorduk. Homer Barron ile ilişkisi başladığında şöyle demiş'*tik*: Onunla evlenecek. Daha sonra da şöyle düşünmeye başla'*dık* ...")

Etken kişi, dolaysız şimdiyi, geçmişin (*habitus*'u bu geçmişin bir ürünüdür) kapsadığı geleceğe doğru aşma edimi içinde zamansallaşır; zamanı, geçmişin kılgısal bir gerçekleşmesi de olan bir gel-eceğin kılgılı öncelemesi içinde üretir. Böylece, Husserl'deki (temellendirici) *zamansallaşma* düşüncesiyle birleşen bilinç felsefesini benimsemeksizin, kılgının dışında ve önünde yer alan kendi içinde bir gerçek olarak, zamanın fizikötesi betimlemesinden vazgeçilebilir: Bu, ne Husserl'de olduğu gibi dünyadan kopuk, aşkın bir bilincin oluşturucu etkinliği, ne de Heidegger'de olduğu gibi dünya içinde yer alan bir *Dasein*'in etkinliği değil, başka *habitus*'larla uyumlu kılınmış bir *habitus*'un etkinliğidir (Husserl'deki aşkın karşılıklı öznellik düşüncesinin tersine). İçine daldıkları dünyanın anlamının oluşturulmasında aynı önvarsayımları ortaya koyan bir dizi etken kişinin ortak bir biçimde paylaştığı dünya ve zamanla kılgısal ilişki, bu dünyanın deneyimini usun dünyası olarak temellendirir. Toplumsal dünyanın yapılarının –ve, özellikle de dolaysız eğilimleriyle zamansal uyumunun– birbirlerine eklemlenmesinin bir ürünü olan kılgısal anlam niteliğiyle *habitus*, genel olarak olayların akışıyla doğrulandıkları için, bildik dünya ile, bir özneyle nesne arasındaki bağıntıya hiçbir biçimde indirgenemeyen, dolaysız bir yakınlık veya varlıkbilimsel ortaklık ilişkisini temellendiren önvarsayımlar (*assumptions*) ve öncelemeler üretir.

Kısacası *habitus*, toplumsal yapılaşmanın, dünyanın anlamını, daha açık bir deyişle anlamlandırılmasını ama ayrılmaz bir biçimde *gel-eceğe* yönelimini kılgısal olarak oluşturmamızı sağlayan tüm önceleme ve önvarsayımların ilkesidir. Dünya deneyi-

mimiz içine olduğu kadar bu deneyimin yapmacıksız öyküsünü konu alan doğal okuma içine kattığımız toplumsal düzenin anlamını yöntemli bir biçimde saptırarak Faulkner'in bizi bulgulamaya zorladığı şey budur: Düzenin bu anlamı, aynı zamanda düzenin tarihinin de, bir başka deyişle düzenin şimdiki zamanı içinde dolaysız bir biçimde okuduğu ve bilinçli bir tasarı içinde açıkça ortaya koymaya, dolayısıyla olumsal *gelecek* niteliğiyle oluşturmaya gerek duymaksızın kendini ona göre yönlendirerek gerçekleşmesine katkıda bulunduğu gel-eceğin anlamıdır.

NOTLAR

1 W. Faulkner, "Une rose pour Emily", *Treize Histoires*, Paris, Gallimard, 1939, s. 135.

2 M. Perry, *Literary Dynamics, How the Order of a Text Creates Its Meanings (Poetics and Comparative Literature)*, Tel-Aviv, Tel-Aviv Üniversitesi, 1976.

3 Sözgelimi, öykünün ilk üç sayfası için: "Albay Sartoris, 1894'ün o gününden bu yana...", "babasının öldüğü gün", "sonraki kuşak", "ocak ayının ilk günü" –yıl belirtilmeksizin–, "sekiz ya da on gün önce", "albay Sartoris öleli neredeyse on yıl oluyordu", "otuz yıl önce", "babasının ölümünden iki yıl ve sevgilisinin kendisini terk etmesinden kısa bir süre sonra."

4 Yazara, uygulamaya koyduğu ve her toplumsal etken kişi gibi kılgısal düzlemde egemen olduğu düzeneklere ilişkin açık bir bilinç yüklemeye gerek duyulmadığı bir gerçektir. Demek oluyor ki, *amaçlanan okur*'un cinsiyeti sorusunu (kendisine) yöneltmemesi olasılığı vardır. Ve düzenek büyük bir olasılıkla okurun kadın olması durumunda da işlevini yerine getireceğine göre, bunu yapmasına bir neden de yoktur.

5 J.-P. Sartre, "A propos de *Le Bruit et la Fureur*. La temporalité chez Faulkner", *Situations* I, Paris, Gallimard, 1947, s. 65-75.

6 Bkz. J. R. Searle, *Intentionality: An Essay in the Philosophy of Mind*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983.

DA CAPO*

Yanılsama ve *illusio*

Gerçeği oluşturmak, olguların art arda sıralanmasındaki karmakarışıklık içinde bunları körü körüne kopya etmek değil, bunların alışılagelmiş mantığı içinde gerçeğin yanılgısını ortaya çıkarmaktır. Yetenek sahibi Gerçekçilerin, daha çok gözbağcı olduklarını sonucunu çıkarıyorum buradan[...]. Dolayısıyla, her birimiz, dünyaya ilişkin bir yanılsama; şiirsel, duygusal, eğlenceli, melankolik, yapımıza göre kirli veya iç karartıcı bir yanılsama içindeyiz. Ve, yazarın da, öğrendiği ve kullanabileceği tüm sanat yöntemleri aracılığıyla, bu yanılsamayı bağlılık içinde yinelemekten başka bir görevi yoktur.

GUY DE MAUPASSANT.

* İtalyanca, "sözün kısası, yeniden başlamak" anlamında. (Ç.N.)

Demek oluyor ki, estetik diye adlandırdığımız bu özel haz biçimine eşlik edebilecek gerçek ya da kurgusal sembolik bir nesnenin "anlaşılması", sembolik olarak edinilmesi koşullarını kavramamızı, tarihsel incelemenin sağladığını kabul etmek gerekir. Bunu da, tarihsel bilgiye ilişkin gerçekliği, estetik hazzın koşulu ve ölçüsü durumuna getirmeden gerçekleştirmek yerinde olur (Amphitryon söylencesinde olduğu gibi bir yanlış anlamanın ürünü olan yazınsal ve sanatsal hazları yasaklamak anlamına gelir bu).

"Kurguya ilişkin kural tanımaz ayrıştırma" –ister yazınsal kurgu gibi (en azından özbilince ulaştığı sırada), kendini yapmacık ve düşsel olarak görsün ya da isterse Searle'ün gözlemlediği üzere, bilimsel kurgu gibi kendini ciddiye alsın ve bu ciddiyeti üstlenip gereğinde yanlışını kabul etmeye hazır olsun–, Mallarmé ile birlikte, *inancın* (ve yazınsal kurgu durumunda sağladığı tadın) temelinin *illusio* içinde, süregelen niteliğiyle düzene katılma içinde yer aldığını, yazınsal veya bilimsel düzenin sürdürülmeye, ciddiye alınmaya değeceğini içeren önvarsayımın benimsenmesi içinde yer aldığını bulgulamaya yöneltir. Yazınsal *illusio*, inancı yazınsal kurguların *önemi* ya da *çıkarı* içinde temellendiren yazınsal düzene bu ilk katılış, bir bölümüyle her zaman düzeni sürdürmek, kurguya katılmak, düzenin önvarsayımlarıyla tam bir uyum içinde olmanın neredeyse hiçbir zaman farkına varılmayan koşuludur; aynı zamanda, metnin üretebileceği yazınsal *yanılsama* ve ("gerçeklik etkisi"nin değil de) inanç etkisinin koşuludur.

Bilimsel metnin de üretebileceği bu inanç etkisini anlamak için, burada Faulkner üzerine sürdürülen incelemeyi izleyerek bu etkinin önvarsayımlar arasındaki uyuma, daha kesin olarak

anlatıcı ve okurun (veya Baxandall'ın incelemesinde ressam ve izleyicinin), yapıtın üretim ve algılanması içine kattıkları ve ortak bir biçimde sahip olunduklarından mantık dünyasının oluşturulmasına yarayan oluşturum taslakları arasındaki uyuma dayandığını gözlemlemek gerekir (bu yapılar, özellikle de uzamsal ve zamansal yapılar üzerinde sağlanan aşağı yukarı evrensel görüş birliği, temel *illusio*'nun, dünyanın gerçekliği konusundaki inancın temelini oluşturur).

Flaubert, Mallarmé'nin ortak bir biçimde *skholè*'yi varsayan alanların varlığına bağlı olduğu için skolastik diye adlandırılabilecek inancın temelleri üzerine yöneltdiği soruları ve metnin dile getirdiği şey içinde Faulkner'ın inancın temellerine yönelttiği sorularını derinleştirerek sürdürür. Bunu, inanç etkisinin temelleri sorusunu gündeme getirmek için yine inanç etkilerinden yararlanan kurgular içinde yapar. Frédéric veya Mme Arnoux gibi, olanaksız büyük bir söylenceyi, yazınsal bir serüveni yazınsal olarak yaşayarak inancı, yazının, daha açık bir söyleyişle kurgunun, gerçekdışının içine katan, işi, aşka özgü saflık efsanesi gibi kurguda en çok başvurulan basmakalıp örnekleri gerçek anlamda yaşamaya değin vardıran ("kitaplardaki aşk bölümlerini okurken sanki siz yanı başımdaymışsınız gibi geliyor bana") kişileri sahnelemekle yetinmez. Sanat ve aşk yanılsamalarını ciddiye almaya ve gerçekle ancak düş kırıklığına yazgılı yazınsal bir önceleme aracılığıyla baş etmeye yönelik eğilimi, toplumsal düzenlerin gerçekliğine duyulan temel inancın bir tür patolojisine, ortak bir biçimde paylaşılan ve benimsenen gerçek yanılsaması olarak *illusio*'ya girmedeki yetersizliğe bağlar. Frédéric'le paylaştığı ve bir yapıtın yazılmasıyla etken bir biçimde gerçekleştirdiği ve bu yapıt içinde nesnelleştirdiği kurgudan kaçmaya yönelik bastırılamaz eğilimi, açıkça, en gerçek toplum düzenlerini, mantık dünyasını, başarılı bir toplumsallaşmanın, daha doğrusu Durkheim'ın "mantıksal uydumculuk" diye adlandırdığı şeyi, bu yolla dünyanın anlamı üzerine uzlaşmayı temellendiren bölünmüş yapıları bütünleştirmeyi sağlayan *doxa* nitelikli deneyim dünyasını ciddiye almadaki bir tür yetersizlikle ilintilendirir.

Kısacası, *Madame Bovary*'den *L'Éducation sentimentale*'e ve

buradan da *Bouvard et Pécuchet*'ye, gerçeği ciddiye alamadıkları için kurguyu çok fazla ciddiye alan ve gerçekçi romancıyla okurunun içine düştüğü yanılgıyı andıran bir "kategori yanlışı" yapan kişileri bıkmadan inceleyerek, Flaubert, gerçeği kurgularla uyumlu kılmaya yönelik eğilimin (Don Kişot, Emma veya Frédéric gibi yaşamların gerçekliğini kurguya uyduracak kadar) ilkesini, gerçeği bir yanılgı gibi görmeye ve *illusio*'yu, Durkheim'ın din konusunda kullandığı terimle "iyi temellendirilmiş bir yanılsama" gerçekliği içinde algılamaya yönelten bir tür kopuş, ilgisizlik, stoacı sarsılmazlığın edilgen bir değişkesi içinde bulduğunu anımsatır.

Yazınsal yanılsamayı ciddiye almak, bir *illusio*'nun karşısına bir başkasını, *happy few*'nun ayrıcalığında bulunan bir *illusio*'yu bilginlerin inancı, yaşamlarını yazından kazanan ve yazı aracılığıyla yaşamı yazınsal bir serüven gibi yaşayanların ayrıcalığı olan yazınsal *illusio*'yu, en ortak ve en evrensel bir biçimde paylaşılan *illusio*'yu, mantığın *illusio*'sunu getirmektir. Trakyalı hizmetçi kız Tales'e göre neyse Sancho da Don Kişot'a göre odur; mantığın dünyasının, yazın veya bilim evreni gibi sıradan dünyanın *doxa* nitelikli benimsenmesiyle mantıktan kopuş üzerinde temellendirilmiş minil evrenler olan özel dünyalardan farklı olarak aşağı yukarı evrensel bir biçimde paylaşılan ortak dünyanın gerçekliğinin sürekli bir biçimde anımsatılmasıdır.

Ama, Flaubert yanılsama biçimleriyle *illusio* biçimlerinin ve bunların bağıntılarının incelenmesi çabasını tam anlamıyla yazınsal nitelik taşıyan bir *anlatım biçimi* aracılığıyla gerçekleştirerek böylece yazınsal anlatımla bilimsel anlatım arasındaki farklılığın kavranmasına olanak sağlar. Gerçekliğin kurgusu ve kurgu olarak gerçeklik sorununu, gerçekliğin yanılsamasını üretmeye en fazla elverişli olan bir kurgu içinde gündeme getirir. Bunun nedeni de, Faulkner'da olduğu gibi, toplumsal dünyanın en köklü yapılarını kullanmasıdır: Bunlar, aynı zamanda okurun okuma etkinliği içinde yer verdiği ve gerçek dünyanın yapılarının bütünlenmesinin bir ürünü olup bu dünyaya uyarlanan ve dünyanın sıradan deneyimi inancını temellendirdikleri gibi kendilerini anımsatan kurgu içinde en kusursuz inancı temellendirmeyi sağlayan zihinsel yapılardır. Ama bu yapılar, bi-

limsel incelemede olduğu gibi bu nitelikleriyle ortaya çıkmaz: İçinde, hem gerçekleştikleri hem de gizlendikleri bir tarihe yerleşirler. Bilimsel anlatım gibi yazınsal anlatım da uzlaşımsal kodlara, toplumsal bakımdan temellendirilmiş önvarsayımlara, sanatla para arasındaki karşıtlık gibi *L'Éducation sentimentale*'in tüm yapısını, okunmasını düzenleyen tarihsel olarak oluşturulmuş sınıflandırma taslaklarına dayanırlar. Ama, yazınsal anlatım bu yapıları ve benim ele aldıklarım gibi bunlara ilişkin olarak yöneltti̇ği soruları, ancak, somut tarihler, Nelson Goodman'ın dediği gibi gerçek dünyanın simgelerini benzersiz örneklendirmeler içinde ortaya çıkarır: Bir kumaş parçasının tüm kumaş topunu örneklendirmesi gibi anımsatılan gerçekliği son derece somut bir biçimde örneklendiren bu betimleyici ve betimsel örnekler, bundan dolayı aynı zamanda yapıların da içlerinde yer aldığı ama sıradan serüvenlerin, önemsiz olayların, ö?el durumların dış görünümlerince gizlenen mantık dünyasının tüm görünümleriyle birlikte ortaya çıkarlar. Bu anıştırmacı, imalı, eksiltili biçim, gerçeklikte olduğu gibi, yazınsal metnin, yapıyı gizleyerek ve bakışlardan kaçırarak vermesine yol açan şeydir. Tersine, bilim, olguları oldukları gibi, örtmecelere başvurmadan aktarma eğilimindedir ve *illusio*'nun son derece özel bir biçimi olan *bilimsel illusio*'nun temellerini incelerken bile ciddiye alınmasını gerektirir.

EKSÖZ

Evrensel Konusunda Dayanışma Üzerine

Eskiden, sofistler az sayıda insana sesleniyordu; günümüzde, süreli basın bunların tüm bir ulusu yanlış yola saptırmalarına olanak tanımaktadır.

HONORÉ DE BALZAC.

Önceki bölümlerden farklı olarak, bu bölüm, kültürel üretim alanlarının işleyişine ilişkin mantığın bilinmesiyle aydınların ortak eylemi üzerine gerçekçi bir izlence çıkarılabileceği inancına dayalı kuralcı bir tutum belirleme niteliğini taşımakta ve bunu savunmaktadır. Şu yeniden yapılanma döneminde böyle bir izlence büyük bir ivedilik sunmaktadır: Bir dizi ortak etmenin etkisiyle, aydınların özerkliğinin hem ürünü hem de güvencesi olan eleştirel eğilimler başta olmak üzere bunların tüm ortak kazanımları tehlike içine düşmüştür. Her yerde, bir gürültü ve şamata içinde aydının öldüğünü, bir başka deyişle, ekonomik ve siyasal düzenin güçleriyle karşıtlaşabilecek karşı güçlerin sonuncularından birisinin sonunun geldiğini söylemek moda oldu. Ve felaket habercileri de, bu yokoluştan bir çıkar bekleyenler arasından çıkmaktadır: Flaubert'in de söylediği gibi "yapıtlarının basılması, oynanması, tanınması, övülmesi konusundaki sabırsızlıklarının", gazetecilik, ekonomi veya siyaset alanlarında dönemin güçleriyle işbirliğine ittiği bu kalem efendileri, sarsılmakta olan ama yoklukları\-yla bile bir tehlike oluşturan nitelik ve değerleri savunma ve üstlenmede ayak direyenlerden kurtulmak istemektedirler. Wittgenstein'ın tanımlamasıyla bu "gazeteci düşünürlerden" birisinin Baudelaire'e çattıktan sonra televizyonda aydınların tarihi üzerine bir çalışma yapması ve burada, dünyanın aşağı kesiminde süpürgelikler, ayaklar, ayakkabılardan başka bir şey görmeyen Walter de la Mare kişiliğinde olduğu gibi bu uçsuz bucaksız serüven içinden ancak korkaklıkları, ihanetleri, aşağılıkları, küçüklükleri aktarması anlamlıdır.

Burada, kültürü ne bir kalıt, belirli bir sofulukla dolu zorunlu saygının yansıtıldığı ölü bir kültür, ne de bir egemen olma ve ayrımlaşma gereci, özünde günümüzün yeni Batı savunucuları için birbirlerinden pek de farklı olmayanların karşısına dikilen uç kültürler gibi değil de özgürlüğü varsayan bir özgürlük aracı, kapalı, şey

kültürünün opus operatum'*unun sürekli aşılmasına olanak tanıyan* modus operandi *olarak ele alanlara sesleniyorum. Öncülerinin tüm kazanımlarını eline geçirmiş her sanatçı, her yazar ve her bilginin kendi üzerine ve başkalarına yansıttığı kısıtlama ve denetimler dışında hiçbir sınır tanımayan, bir özgürlük söylemi oluşturabilecek, ortak bir aydın niteliği kazanabilecek aydınların eleştiri gücünün çağcıl biçimine başvururken benim burada kendime tanıdığım hakkı, umarım bu kişiler de bana tanır.*

Aydın, çelişkili bir kişidir; özerklik ve bağlanma, katıksız kültür ve siyaset arasındaki zorunlu seçenekler içinde kavranmadıkça bu niteliğinin anlaşılmasına olanak yoktur. Bunun nedeni, tarihsel bakımdan bu karşıtlığın içinde ve bunun aracılığıyla oluşmasından kaynaklanmaktadır: Yazarlar, sanatçılar ve bilim adamları ilk kez Dreyfus davası sırasında, *aydın kimliğiyle* siyasal yaşamda etkili olmalarıyla, bir başka deyişle sanatın, bilimin ve yazının görece bakımdan özerk dünyası ve bu özerklikle birleşen tüm değerler –çıkarlardan arınma, yeti, vd.– üzerine kurulu özgül bir yetkeyle, bir aydın olarak kendilerini ortaya koymuşlardır.

Aydın, iki boyutlu bir kişiliktir; ancak (ve ancak) özgül yasalarına uyduğu özerk (daha açık bir deyişle dinsel, siyasal, ekonomik güçlerden bağımsız) bir düşün dünyasının sağladığı özgül bir yetkeyle donanması ve ancak (ve ancak) bu özgül yetkeyi siyasal savaşımlara katması durumunda bu niteliğiyle var olur ve varlığını sürdürür. Her zaman sanıldığı gibi, özerklik (sanatı, bilimi veya "katıksız" denilen yazını nitelendiren) ve siyasal etkinlik kazanma çabası arasında bir çatışkı olmaması bir yana, aydınlar, amaçları ve olanaklarının, ilkesini kültürel üretim alanlarının özgül mantığı içinde bulduğu siyasal bir eylemin etkinliğini, kendi özerkliklerini (ve buradan da, ötekilerin yanı sıra yetkeler karşısındaki eleştiri özgürlüklerini) artırarak güçlendirebilirler.

Aydınların ortak bir eyleminin ana yönelimlerinin neler olabileceğini tanımlayabilecek niteliklere sahip olabilmek için, bizim hepimizin kafasında yer eden ve yazınsal tartışmalarda belirli sürelerle yeniden ortaya çıkan katıksız sanatla bağlanma-

cı sanat arasındaki eski seçeneği bir yana bırakmak gerekli ve yeterlidir. Ama, kendimizi düşünme konusu olarak aldığımızda yine kendimize uyguladığımız düşünce biçimlerinin bu tür dışarlanması, son derece güçtür. Bu nedenle, bu yönelimleri dile getirmeden önce ve bunu başarabilmek için, aydınların bir ürünü olduğu tarihin her aydına yüklediği bilinçaltını olabildiğince eksiksiz bir biçimde açıklamayı denemek gerekir. Her türlü aşkın yanılsama biçimlerinin temelinde yer alan oluşuma ilişkin bellek yitimine karşı, görünüşte bir tarihsellik içermeyen, dünyayı algılayışımızı ve kendimizi yapılaştıran düşünce biçimleri içinde varlığını sürdüren unutulmuş ve bastırılmış tarihin yeniden oluşturulmasından daha etkili bir panzehir yoktur.

Sürekli değişim, siyaset, bağlanma ve geri çekilme bakımından (bu durum, en azından Zola ile Dreyfus yanlıları arasındaki karşıtlık aşılıncaya değin geçerlidir) olası iki tutum arasında bir dengelik hareketi biçimine büründüğünden, tarih, olağanüstü yinelemeli bir nitelik taşır. Voltaire'in, 1765'te *Dictionnaire philosophique*'te yer alan "Yazın İnsanı" başlıklı makalesinde, "her şeyin yarı yarıya söylendiği" çöküntü içindeki üniversitelerle akademilerin skolastik anlaşılmazlığıyla karşıtlaştırdığı "felsefeci"lerin "bağlanmacılığı", "yazıncıların" Fransız Devrimi'ne katılmalarıyla –Robert Darnton'un gösterdiği gibi "yazınsal bohem", devrimci "karışıklık" içinde, "felsefeciler"in en tanınmış sürdürücülerine karşılık verme fırsatı bulsa bile– varlığını sürdürür.

Devrim sonrası yeniden yapılanma döneminde, yalnızca devrimci düşüncelerin hareketinden değil –Devrim'in ilk aşamasında, gazetelerin çoğalmasının kendilerine sağladığı *opinion makers** rolü aracılığıyla–, aynı zamanda Terör döneminin aşırılıklarından da sorumlu tutuldukları için, "yazın insanları", 1820'li yılların genç kuşağınca –ve özellikle de, ilk dönemlerinde, "felsefecinin" siyasal yaşama el atma ve tarihsel gelecek konusunda usçul bir görüş önerme savını yadsıyan romantiklerce– kuşkuyla, hatta horgörüyle karşılanırlar. Ama, aydın alanın özerkliği, Restorasyon'un gerici siyasasıyla tehlike içinde bulunduğundan, Mantığa ve inakların eleştirisine karşı duyarlılık

* İngilizce "görüş oluşturan." (Ç.N.)

ve dinsel duygunun yeniden canlandırılması içinde özerklik istemlerini öne sürmek zorunda kalan romantik şairler, Michelet ve Saint-Simon gibi, yazarın ve bilim adamının özgürlüğünü savunmada ve 18. yy. felsefecisinin üstlendiği yalvaçlık işlevini üstlenmede zaman yitirmezler.

Ama yeni bir denge hareketi olan, 1848 Devrimi'nden önceki dönemdeki yazarların neredeyse tümünü saran halkçı romantiklik, bu hareketin başarısızlığa uğraması ve İkinci İmparatorluğun kurulmasıyla varlığını sürdüremez: Bilerek Kırksekizliler diye adlandıracağım kişilerin (çöküşüyle ortaya çıkan etkilerinin günümüzde de varlığını sürdürdüğü Altmışsekizlilerin yanılsamasıyla olan benzerliği anımsatmak için) yanılsamalarının çöküşü, Flaubert'in *L'Éducation sentimentale*'de son derece güçlü bir biçimde anımsattığı, aydınların bu kez seçkinci bir nitelik taşıyan özerklik istemine elverişli bir ortam hazırlayan olağanüstü bir düş kırıklığıyla sonuçlanır. Flaubert veya Théophile Gautier gibi sanat için sanat savunucuları, "toplumsal sanat"a ve "yazınsal bohem"e olduğu denli, hem sanat hem de yaşama sanatı konularında kentsoylu müşteri kesiminin kurallarına bağlı kalan kentsoylu sanatla da karşıtlaşarak sanatçının özerkliğini savunurlar. "Sanayi yazını"nın yükümlerini yadsıyarak, doğmakta olan bir güç niteliğindeki kültür sanayisini karşılarına alırlar (Gautier ya da Nerval'in durumlarında olduğu gibi, düzenli gelirin yerine karın doyurmayı sağlayan bir nitelik taşıması dışında). Türdeşlerinin yargılarının dışında hiçbir yargıyı benimsemediklerinden, yazınsal alanın kendi içine kapanmasını, ama bunun yanı sıra yazarın herhangi bir güç biçimini gerçekleştirmek üzere fildişi kulesinin dışına çıkmayı kabul etmemesini savunurlar (bu bakımdan, Hugo'ya özgü *vates** şairinden veya Michelet'ye özgü yalvaç bilim adamından ayrılırlar).

Görünürdeki bir çelişki nedeniyle, bu özerk alanların en özerk etken kişileri –Guizot veya Lamartine gibi siyasal bir kişiliğe bürünmüş kültür üreticileri olarak değil de–, aydın olarak, bir başka deyişle alanın özerkliğine ve buna bağlı olan tüm değerlerin, ahlaksal saflığın, bilimsel yetinin, vd. üzerinde temellenen bir yetkeyle siyasal alana, ancak yüzyılın sonlarında,

* Latince, "yalvaç şair." (Ç.N.)

yazınsal alan, sanat alanı ve bilim alanının özerkliğe kavuştuğu sırada katılırlar. Somut olarak, sanatsal veya bilimsel yetke, tam anlamıyla Zola'nın "J'accuse"ü ya da bunu destekleyen bildiriler gibi siyasal eylemlerde ortaya çıkar. Bu yeni etki biçimi, aydının kimliğinin oluşturucu iki boyutunu en yüksek noktasına çıkarır; aydının kimliği, bazen devlet çıkarıyla ters düşen *katışıksızlık siyasası*'nı ortaya çıkaran bu iki boyut: "katışıksızlık" ve "bağlanmacılık" aracılığıyla belirlenir. Aslında, kısıtlı değerleri aşan değerler, daha doğrusu yalnızca bir tür mutlak yetkinin değil, aynı zamanda bu değerlere geçerlik kazandırmaya yönelik bir savaşım için toplu bir seferberliğin de temelini oluşturabilen etik ve bilimsel evrenselliğin özel bir biçimi adına da, toplumun en kutsal değerlerinin –sözgelimi, Zola'nın ordu karşıtı yıkıcı makalesine verilen destekle yurtseverlik değerlerinin veya çok daha sonraları, Cezayir Savaşı sırasında düşmanın desteklenmesi için yapılan çağrılar– çiğnenmesine yönelik hakkı savunurlar.

Kültürel üreticiler arasındaki ilişkilerin ve gerek tek bir ülkenin tarihinde, gerekse günümüz Avrupa devletlerinin siyasal uzamı içinde gözlemlendiği biçimiyle yetkelerin olabildiğince eksiksiz bir çizelgesini oluşturabilmek için, aydın kişiliğinin oluşumu içindeki ana evreleri şöyle bir anımsatan bu sunuşa, 1848 Cumhuriyeti'nin ya da Komün'ün kültür siyasasına ilişkin kimi bilgileri eklemek yeterli olurdu. Tarih, bu konuya önemli bir açıklama getirir: Günümüzde şurada ya da burada oynanmakta olan kimi sahnelerinin –siyasetin ve dine yönelinmesinin yadsınmasından günümüzde kimilerinin kitle iletişim araçları veya devrimci ütopyaların bilerek bırakılması olarak adlandırdığı olguların egemenliğine karşı başkaldırıya ve oradan da düşünsel şeylere düşmanca bir tutum sergileyen siyasal yetkenin eylemlerine– daha önceden oynanmış olduğu bir oyun içinde bulunmaktayız.

Ama, kendini böyle "oyunun sonunda" bulmak, ille de mutsuzluğa yol açmaz. Gerçekten de, aydının (daha doğrusu, aydını olanaklı kılan özerk alanların) Zola ile birlikte değişmez ve sonsuz bir biçimde oluşmadığı açıktır ve kültürel sermayeyi ellerinde bulunduranlar, aydını tanımlayan bu bir tür oynak bi-

leşimin dağılması sonucunda, görünürde ödün vermez konumların birine veya ötekisine doğru, daha açık bir söyleyişle "katıksız" yazar, sanatçı veya bilim adamı rolü, ya da siyasal oyuncu, gazeteci, siyaset adamı, uzman rolü yönünde geri çekilebilirler. Üstelik, aydın geçmişinin Hegel'e özgü yapmacıksız bakış açısının inandırabileceğinin tersine, bir kültürel alanın varoluşu içinde yer alan özerklik istemi, ister Kilise'nin, devletin veya büyük ekonomik kuruluşlarınkiler gibi dış güçler, isterse iç güçler, özellikle de özgül üretim ve dağıtım araçlarının (basın, yayımcılık, radyo, televizyon) denetiminin sağladığı iç güçler söz konusu olsun, durmaksızın yenilenen engel ve yetkeleri göz önünde bulundurmak zorundadır.

Bu durum, aydın alanıyla siyasal yetkeler arasındaki güncel ve geçmiş bağıntıların ülkelerin durumuna göre *değişiklikler* göstermesinin, tüm ülkelerdeki aydınların olası birliğinin gerçek temelini oluşturan, ne olursa olsun daha fazla önem taşıyan *değişmezler*'i gizlemesinin –ulusal tarihlere göre ortaya çıkan farklılıklar doğrultusunda– gerekçelerinden birisidir. Aynı *özerklik ereği*, yetkelerin yapısı ve tarihine göre karşıt tutum belirlemeler (kimi durumlarda laik, kimi durumlardaysa dinsel) içinde dile gelebilir ve bu erek, söz konusu yetkelerin karşıtı biçiminde ortaya çıkar. Çeşitli ülkelerin aydınları, temel ilkesini aynı özgürleşme isteminin farklı engellerle karşılaşması olgusundan alan topluduruma ilişkin ve görüngüsel karşıtlıklara kapılarak bölünmekten kaçınmak için bu düzeneklerin tam anlamıyla bilincinde olmak zorundadırlar. Burada, aynı özerklik kaygısını karşıt tarihsel geleneklerle karşıtlaştırdıkları için, gerçeklikle ve görünürde birbirlerinin tersi mantıkla sürdürdükleri bağıntı içinde karşıtlaşıyormuş izlenimi uyandırmaları bakımından en çok göze batan Fransız düşünürlerle Alman düşünürlerin örneğini anımsatabilirim. Ama, Batı'da kimilerinin son derece incelikli bir egemenlik aracı olarak algıladığı, Doğu Avrupa ülkelerindeyse kimilerine özgürlüğün elde edilmesi olarak görünen görüş araştırması gibi bir sorun örneğini de alabilirdim.

Çeşitli ülkelerin aydınları, kendilerini bölme sakıncası içeren karşıtlıkları, ancak bir aydın niteliğiyle var olabilmek üzere, karşı çıkmak zorunda oldukları ulusal güçlerin yapısının ve tari-

hinin açık bir biçimde bilincinde olmaları durumunda aşabilirler; örneğin, yabancı ülkelerdeki benzerlerinin sözlerinde yer alan, nazizm veya Stalin'cilik gibi siyasal zorbalık deneyimi ya da 1968 öğrenci başkaldırısı gibi karmaşık siyasal hareketlerin veya iç güçler bakımından siyaset ya da ekonominin, üniversite veya akademinin, vd. açık ya da gizli denetimine son derece farklı biçimlerde boyun eğen aydın dünyasının güncel ya da geçmiş deneyiminin sonuçları karşısında alman tarihsel veya coğrafi uzaklığın etkisini tanımayı öğrenmek zorundadırlar.

Bir aydın olarak, daha açık bir söyleyişle evrensel olma isteğiyle konuştuğumuzda, ağzımızdan çıkan her sözcük, özel bir aydın alanının deneyimi içinde yer alan tarihsel bilinçdışının sözcükleridir. Gerçek bir iletişime, ancak bizleri ayıran tarihsel bilinçdışını, bir başka deyişle bizlerin algılama ve düşünme ulamlarımızın birer ürünü olduğu aydın evrenlerinin özgül tarihlerini nesnelleştirmek ve buna egemen olmak koşuluyla kavuşabileceğimizi düşünüyorum.

Şimdi de günümüzde, aydınların harekete geçmesini ve kültürel üretim alanının özerkliğini ya da bugün artık değerini yitirmiş bir anlatıma öykünerek, ***kültürel üreticilerin, üretim ve dolaştırım araçları üzerindeki iyeliklerini*** (dolayısıyla değerlendirme ve benimsetme iyeliklerini) savunmaya yönelik gerçek bir *Uluslararası Aydınlar Birliği*'nin kurulmasını olağanüstü bir ivedilikle gerektiren özel gerekçelere değinmek istiyorum. Bu özerkliğin son derece ciddi bir tehlike içinde bulunduğunu, ya da, daha açık bir deyişle yepyeni bir tehlikenin günümüzde kültürel üretim alanım etkilemeye başladığını; sanatçılar, yazarlar ve bilim adamlarının, toplum boyutundaki tartışmalara hem daha az eğilim göstermeleri hem de bu tartışmalara etkin bir biçimde katılma olanaklarının kendilerine giderek daha az tanınması nedeniyle bunların bu tür tartışmalardan tam anlamıyla dışarlandıklarını söylerken, kendimi, farklı Avrupa ülkelerinde bu alanın sonunun geldiğine yönelik bir kıyamet haberciliğine kaptırdığımı sanmıyorum.

Özerkliğe yönelik tehlike, sanat dünyasıyla para dünyasının giderek daha büyük bir oranda iç içe geçmesinden kaynaklanmaktadır. Burada söylemek istediğim, yeni korumacılık biçim-

leri, genellikle en çok çağcıllık savını güden ekonomik şirketlerle –Almanya'daki Daimler-Benz veya bankalar örneğinde olduğu gibi– kültürel üreticiler arasında yapılan yeni anlaşmalardır; ayrıca üniversitelerde yapılan araştırmalarda sponsorlara giderek daha sık başvurulmasını veya bir şirketin amaçlarına doğrudan bağlı eğitim kurumlarının (Almanya'daki *Technologiezentren* ya da Fransa'daki ticaret okulları gibi) kurulmasını da belirtmek istiyorum. Ama, ekonominin sanatsal veya bilimsel araştırmalar üzerindeki egemenliği, kültürel üretim ve dağıtım araçlarının, hatta tanıtma mercilerinin denetimi aracılığıyla, alan içinde de gerçekleşir. Büyük kültürel bürokrasilere (gazeteler, radyo, televizyon) bağlı olan üreticiler, pazarın gereklerine, ve özellikle de reklâm verenlerin az çok güçlü ve dolaysız baskılarına bağlı olan kural ve zorlamaları kabullenme ve benimsemeye giderek daha fazla zorunlu kalırlar; ve bunlar, az çok bilinçsiz bir biçimde, çalışma koşullarının kendilerini tutsak kıldığı düşünsel etkinlik biçimlerinin (sözgelimi, genellikle gazeteciliğe özgü üretim ve eleştiri yasası olan *fast writing** ve *fast reading*' in**), düşünsel gerçekleştirimin evrensel ölçeğinde oluşturulması eğilimi gösterirler. 19. yy'ın ortalarından bu yana kültürel üretim alanlarının belirgin özelliğini oluşturan, bu alanların bir yanda üreticilere yönelik üreticilerin kısıtlı alanı, öte yanda üretim ve "sanayi yazım" büyük alanı olmak üzere iki pazara bölünmesinin, ticari üretim mantığının öncü üretime giderek kendini daha fazla benimsettirmeye yönelmesi nedeniyle (özellikle, yazın alanında kitap piyasasına yönelik kısıtlamalar aracılığıyla), yokolma sakıncasıyla karşı karşıya kalıp kalmadığı sorusu gündeme getirilebilir.

Ve, "yararlananların" tüm sonuçları konusunda bilinçlenmedikleri için henüz uygun bir karşı savunma yöntemi geliştirmediği korumacılığı var edenler gibi yeni elkoyma ve bağımlılık biçimlerini incelemek gerekir; ayrıca, piyasanın dolaysız etkilerinden kaçınmaya olanak tanır gibi görünmekle birlikte, gerek kendi yapıtları aracılığıyla elde edemeyecekleri bir tanınma biçimi sağladığından kendisine gereksinim duyup benimseyen-

* "Hızlı yazma." (Ç.N.)
** "Hızlı okuma." (Ç.N.)

lere doğal bir biçimde sunduğu benimsetme aracılığıyla, gerekse, ister bilimsel isterse sanatsal bir yan taşısın, genellikle araştırmanın gerçek anlamda yerleşmesiyle sonuçlanan olumsuz bir iç seçim alanları olan yarkurul ve kurulların çalışması aracılığıyla devlet korumacılığının daha incelikli bir biçimde benimsettirdiği zorlamaları da incelemek gerekir.

Sanatçıların, yazarların ve bilim adamlarının *toplumsal tartışmanın dışına* itilmesi, birçok etmenin bir arada işlemesinin bir ürünüdür: Bunların kimileri –araştırmacıyı, eski tür aydının geniş tutkularını sürdürmekten alıkoyan, giderek daha ileri noktalara varan uzmanlaşma gibi– kültürel üretimin iç evrimine bağlanırken, kimileri de kendilerini rakiplerinin oyununa kaptırıp Ulrich Beck'in deyişiyle "örgütlü bir sorumsuzluğu" elverişli kılarak yurttaşları etkisizleştiren gazetecilerin genellikle bilinçsizce ortak oldukları ve, kitle iletişim araçlarıyla kültürel üretim evreni içinde bile giderek kendine daha fazla bir yer bulan bir iletişim teknokrasisi içinde dolaysız bir işbirliğinden yararlanan bir teknokrasinin giderek artan egemenliğinin ürünüdür. Yurttaşların çoğunluğunun, en önemli sorunlar söz konusu olduğunda devlet soylularına verdiği okul kurumunun toplumsal yetkesine dayalı (ve en yetkin örneğini, özellikle Fransa'da "nükleokratlar" olarak adlandırılan kişilerin yararlandığı hemen hemen sınırsız güvenin oluşturduğu), neredeyse kayıtsız şartsız vekâletini anlamak için, örneğin teknokratik, daha doğrusu *epistemokratik* yetkenin üretim ve çoğaltım etkinliğini incelemek yerinde olacaktır.

Seslendikleri kitlenin büyüklüğüyle ölçülen başarılarının (hukuken ve fiilen) büyük olması ölçüsünde iletecek daha az şeyleri olan ve iletişim araçlarına ulaşmada denetimi ellerinde bulunduranlar, iletişim gerecinin içinde kitle iletişim araçlarının kopardığı kuru gürültüyü yinelemeye ve siyaset alanıyla kültürel üretim alanlarına değin uzanan alanlarda en geniş dinleyici kitlesini ele geçirmek için sürdürülen rekabetten doğan yüzeysel ve yapay sorunları hep daha çok gündeme getirmeye eğilim gösterirler.

Özellikle reklamlar aracılığıyla yazılı ve sözlü basın üzerinde doğrudan etkili olan ekonomik güçler bir yana, toplumsal

dünyanın en köklü devinimsizlik güçleri, böylece, içselleştirilmiş rekabet ve otosansür denetimlerinin oluşturduğu çapraz denetlemeler aracılığıyla gerçekleşebilen *sansür* gibi, ancak karşılıklı bağımlılık ilişkilerinin karmaşık ağı aracılığıyla gerçekleşebilmeleri ölçüsünde görünmezlikleri artan bir egemenlik biçimini benimsetebilirler.

Düşünceden yoksun bu yeni düşünme ustaları, siyaset profesyonellerinin (parlemento üyeleri, sendikacılar, vd.) zararına, toplumsal tartışmayı tekellerine alırlar; bu durum, aynı zamanda, hileli sınıflandırmalar yapmayı amaçlayan soruşturular veya yıldönümleri, vd. nedeniyle gazetelerin yayınladığı ödül listeleri ya da, kısıtlı (ve uzun çevrimli) pazara yönelik üretimleri, yeni üreticilerin piyasaya soktuğu geniş sürümlü ve kısa çevrimli ürünler adına gözden düşürmeye yönelik gerçek basın kampanyaları gibi kendi evrenlerine değin çeşitli türden *özgül kısıtlama yetkelerine* boyun eğen aydınların da zararınadır.

Ancak gazetelerde ve özellikle de televizyonda görünebilmiş, dolayısıyla (başarısına katkıda bulunabilecek) gazetecilere başarılı olduğu düşüncesini kabul ettirebilmiş olan bir siyasal gösterinin başarılı olarak nitelendirilebileceğini gösterdik – bu gösterilerin en karmaşık biçimleri, bazen bunları gündeme getirecek gazetecilerle bu gösteriler hesabına iletişim içinde bulunan danışmanlar aracılığıyla tasarlanıp üretilenlerdir.[1] Aynı biçimde, kültürel üretimin giderek önem kazanan bir bölümü –kitle iletişim alanlarında çalışıp, kitle iletişim araçlarının desteğini sağlayan kişilerden kaynaklanmadığında–, kendisinden söz ederek var edecek olan gazetecilerin beklentilerini doyuracak bir biçimde, basım tarihi, başlığı, formatı, boyutu, içeriği ve biçemi ile tanımlanır.

Ticari yazın yeni bir şey değildir ve ticaretin gerekleri kültürel alan içinde kendilerini gösterir. Ama yetkeyi ellerinde bulunduranların sürüm –ve benimsetme– araçları üzerindeki etkisi, kuşkusuz hiçbir zaman bugünkü denli geniş ve köklü, ayrıca araştırma yapıtıyla *best-seller* arasındaki sınır da bu denli bulanık olmamıştır. "Medyatik" denilen üreticilerin doğal bir eğilim gösterdiği (gazetecilerin ödül listelerinin, her zaman en özerk ve en yaderkli üreticileri yan yana getirmesi olgusunun

gösterdiği gibi) sınırlar arasındaki bu bulanıklık, kültürel üretimin özerkliğine yönelik en büyük tehlikeyi oluşturur. Yaderkli üretici, İtalyanların son derece yerinde bir biçimde *tuttologo* olarak adlandırdıkları bu kişi, tüm toplumsal etki biçimlerinin: piyasa, moda, devlet, siyaset, gazetecilik biçimlerinin kültürel üretim alanı içinde kendilerini gösterebilmelerini sağlayan Truva atıdır. Eflatun'un adlandırdığı biçimiyle *doxosophes*'e yöneltilebilecek tek kınama, siyaset de dahil olmak üzere aydının özgül gücünün, ancak alanın iç gereklerine yanıt verebilme yetisinin sağlayacağı özerkliğe dayandığı düşüncesi içinde yer alır. Sıradan veya başarısız yazar ya da sanatçılar arasında kendine bir yer bulabilmiş olan Jdanov'culuk, yaderkliğin benimsettiği kurallara göre başarı yetisinden en uzak olan üreticiler aracılığıyla bir alan içinde ortaya çıkacağını gösteren kanıtlardan ancak bir tanesidir.

Yüksek bir özerklik düzeyine ulaşmış bir kültürel alan içinde egemen olan anarşik düzen, sıradan ekonomik dünyanın yasalarına ve mantığın kurallarına bir meydan okuma niteliği taşıması ölçüsünde sağlam temellerden yoksun ve bitti bitecek bir görünüm sunar. Ve yalnızca kimilerinin kahramanlığı üzerine dayanması sakıncalıdır. Özgür bir aydın düzeni erdem kuramaz; aydın erdemi temellendiren, özgür bir aydın düzendir.

Aydının görünürdeki çelişkili, aykırı doğası, girişimlerinin siyasal etkisini perçinlemeyi amaçlayan her siyasal eylemi, görünüşte çelişkili parolalara yazgılı kılar: Bir yandan, özellikle yaderkli aydınlardan kopuşu güçlendirerek ve kültürel üreticilere, devlet bürokrasilerinin yetkelerini de dışarlamaksızın (öncelikle, aydın etkinliğinin ürünlerinin yayınlanması ve değerlendirilmesi bakımından), tüm yetkeler karşısında ekonomik ve toplumsal koşulları sağlamak üzere savaşım vererek özerkliği güçlendirmek; öte yandan, kültürel üreticileri, en azından üretim ve benimsetme araçları üzerindeki yetkesini sağlamak ve özerkliklerine bağlı olan değerleri kendi çağları içinde ortaya koymak amacıyla çağ içinde yer almak için savaşmaya yüreklendirerek fildişi kulesine kapanma eğiliminden kurtarmak söz konusudur.

Aydın üzerinde etkili olan yasaların gücü, büyük bir ölçüde aydınların bunu karışık bir düzen ve rekabet içinde karşılaması

olgusundan kaynaklandığı için, bu savaş *ortaklaşa* verilmelidir. Bunun bir başka nedeni de, harekete geçme girişimlerinin, bir aydının veya bir aydın topluluğunun önderliği adına verilen savaşlarda kullanılmasından kuşku duyulduğu sürece, karanlık ve başarısız kalmaya yazgılı olmalarıdır. Kültürel üreticiler, toplumsal dünya içinde kendi paylarına düşen yeri, ancak "organik aydın" söylencesini bir daha gündeme getirmemek üzere gözden çıkarmaları, bütünleyici bir nitelik taşıyan, her şeyden elini çekmiş mandarin söylencesine de kendini kaptırmamaları, kendi çıkarlarının savunulması için ortak çalışmayı kabul etmeleri koşuluyla bulabilirler: Bu ise, onları, teknokratlar karşısında uluslararası bir eleştiri ve denetim yetkesi, hatta öneri olarak ortaya çıkmaya veya hem daha yüksek ve daha gerçekçi, dolayısıyla kendi alanı içinde sınırlı bir tutku aracılığıyla, içinde bizim Mantık diye adlandırdığımız özdeksel ve düşünsel araçların üretilip çoğaltıldığı bu ayrıcalıklı toplumsal evrenlerin özerkliğine ilişkin ekonomik ve toplumsal koşulların akla yatkın bir biçimde savunulması eylemine katılmaya yönlendirebilir. Bu *Mantık Realpolitiği*'nin, dayanışma kuşkusundan etkileneceği de tartışma götürmez. Ama, özerkliğinin güçlüklerle elde edilmiş olanaklarını kullanacağı erekler aracılığıyla, evrensel bir dayanışmanın söz konusu olduğunu göstermek de yine ona düşecektir.

NOTLAR

1 P. Champagne, *Faire l'opinion: le nouveau jeu politique*, Paris, Minuit, 1990.

Ad Dizini

Kavramlar Dizini

SANAT

Sanat Felsefesi Üzerine Cevad Memduh Altar

Arayışlar Nancy Atakan

Palyaçolar Semih Balcıoğlu

Kapadokya Semih Balcıoğlu

Göstergeler İmparatorluğu Roland Barthes

Başkalaşımlar Enis Batur

İki Deniz Arası Siyah Topraklar Enis Batur

Aşk Olmayınca Meşk Olmaz Cem Behar

Türk Evi Cengiz Bektaş

Tiziano / Su Perisi ile Çoban John Berger - Katya Berger Andreadakis

Bakış ve Ses Pascal Bonitzer

Sanatın Kuralları - Yazınsal Alanın Oluşumu ve Yapısı Pierre Bourdieu

Bir Mimarlığa Doğru Le Corbusler

Mimarlık Öğrencileriyle Söyleşi Le Corbusier

200 Bale ve Dans Jak Deleon

Kıyıdaki Adam Selçuk Demirel - John Berger

İz Selçuk Demirel

Paris Salon Sergileri Denis Diderot

Eski Türklerin Kutsal Ülkesinde haz.Guillaume Dopffer

Sırdaş Görüntüler Mehmet Ergüven

Çağdaş Küğ Tarihi İçin İmler -1 Ertuğrul Oğuz Fırat

YAPI KREDİ YAYINLARI

Devlet bürokrasisi ve akademilerin dayattığı güzellik anlayışlarından kendini kurtaran bir yazınsal ve sanatsal dünya 19. yüzyılda yapılanmaya başlamıştır.

Yazınsal alan'ın yapısını, birbirini izleyen oluşum aşamaları içinde inceleyen Pierre Bourdieu, Gustave Flaubert'den yola çıkarak, onun, alanın oluşumuna neleri borçlu olduğunu, yani yazar Flaubert'in üretimine katkıda bulunduğu şey aracılığıyla nasıl üretildiğini gösteriyor. Bu yaklaşımını diğer sanatlara ve yaptığı gönderimlerle çağdaş eğilimlere de yayarak sanatsal yaratıyı bütünsel bir biçimde kuşatmaya çalışıyor. Yapıtın, bizzat kendisinin üretimini değil yalnızca, değerinin üretimini de konu edinen bir *yapıtlar bilimi*'nin temellerini atıyor.

Yaratıcıyı içinde bulunduğu toplumsal belirlenimlerin etkisi altında silmenin çok uzağında durarak, sanatsal alanın belirli bir durumunda ortaya çıkan "olasılar uzamı"nı inceliyor ve sanatçının, bu belirlenimlere karşı ve bu belirlenimler sayesinde, kendini yaratıcı olarak üretmek, yani kendi yaratılışının *öznesi* olmak için gerçekleştirmek zorunda olduğu özgül çalışmayı anlamamıza olanak sağlıyor.

Kapak Resimleri:
Henri Rousseau: *La Guerre ou La Discorde* (Savaş ya da Uyuşmazlık)
Edouard Manet: *La Blonde aux seins nus* (Çıplak Göğüslü Sarışın Kadın)
Marcel Duchamp: *Nu descendant un escalier* (Merdivenden İnen Çıplak)



ISBN 975-08-0028-1



9 789750 800283
30 YTL